مفتتح

يسعى هذا العدد إلى تقديم قراءات متنوعة لتراثنا الشعرى؛ من بداياته الجاهلية إلى مراحله العباسية. تقارب هذه القراءات الظواهر الإبداعية من زوايا مختلفة، حسب التوجهات المنهجية لأصحابها، متباينة تباين نقاط الانطلاق التى يبدأ منها كل باحث. لكن تتفق المقاربات جميعا حول هدف واحد، هو تناول تراثنا الشعرى القديم من موقع المساءلة لا التسليم، ومن منطق الاستكشاف لا التقديس، ومن طموح التعرف الذى يتشكل بالحوار مع النص وليس البدء بالأحكام الجاهزة التى تحجب النص وتحول دون تعرفه. ولاتنطلق وحدة الهدف من القطيعة الدائمة مع قراءات أخرى سابقة. إن بعض قراءات العدد يبدأ من القديم المألوف ليستخرج منه إمكانات واعدة. وبعضها الآخر يبدأ من المناهج المحدثة ليسعى إلى تأصيلها بالتطبيق على القديم. لكن يجمع بين هذا البعض وذاك الرغبة المشتركة فى الانطلاق بآليات القراءة، والإضافة إلى المعروف منها، وتجريب آليات وإجراءات واعدة، تسهم فى الكشف عن أعماق تظل فى حاجة إلى الكشف، داخل القصيدة القديمة التى ظلت سؤالا مفتوحا للتأمل، طوال العصور.

هذه القصيدة القديمة التى وصفها القدماء بأنها ديوان العرب الجامع لمفاخرهم، ظلت تفرض البحث عن طرائق جديدة لاكتشافها وتذوقها والتعرف الكامل لما تنطوى عليه. بدأ هذا التعرف بالنظر إلى القصيدة بوصفها عونا على فهم الماضى، وتجسيدا لذاكرته، وذلك فى موازاة النظر إليها بوصفها عونا على فهم النص الدينى. وكما حفظت الأجيال المتلاحقة كلمات ابن عباس عن الاستعانة بالشعر فى فهم القرآن، لأن القرآن عربى، حفظت هذه الأجيال أقوال ابن الأعرابى وأبى عمرو بن العلاء عن القصيدة القديمة التى كانت تنزل صاحبها منزلة الأنبياء فى الأمم. وظلت هذه القصيدة تلهم اللاحق كيفية متابعة السابق. وفى الوقت نفسه تدفع اللاحق إلى التمرد على السابق. ومن ناحية أخرى ظلت تجتذب الأذهان بثرائها اللغوى، وتراكيبها النظمية المتميزة، وتشد إليها ذائقة الباحثين عن المتعة وعقول الباحثين عن المعرفة الإبداعية.

ولا أحسب المتأمل المعاصر يقع فى الغلو لو ذهب إلى أن تناول القصيدة القديمة، فى تجلياتها المختلفة التى تبدأ من القصيدة الجاهلية وتنتهى بالقصيدة المتأخرة، هو ديوان الوعى اللغوى الأدبى عند العرب. ذلك لأن العقول المتعاقبة التى درست هذه القصيدة، وبحثت فيها عن جوانب تاريخية وحضارية، نحوية وصرفية ودلالية، بلاغية ونقدية وجمالية، لم تتوقف قط، ولم تقتصر على عصر دون عصر، فقد ظلت القصيدة القديمة باعثة على التأمل المجدد فيها، حافزة على

البحث المتنوع فى جوانبها وعلاقاتها. ولذلك كان تناولها، وسيظل، ديوانا للوعى العربى، حيث نتحدث عن هذا الوعى من زاوية قيمه اللغوية والجمالية والنفسية والروحية والعقلية فى آن.

هل كانت مصادفة أن يقول أمين الخولى إن أول التجديد هو قتل القديم فهما؟ هل كانت مصادفة أن تبدأ كل محاولات التجديد المنهجى فى الدرس الأدبى بتجديد قراءة الشعر القديم؟ مؤكد أن الأمر لايخلو من المصادفة، وأن الانطلاق من القديم هو أول الجديد، وأن التمرد على تقاليد القراءة الثابتة لإنعاش قراءة النص القديم هو البداية المنهجية التى تظل دائما فى حاجة إلى بداية أخرى. هكذا، كانت شكوى الجاحظ، فى القرن الثالث للهجرة، من أولئك الذين يبحثون فى الشعر عن الغريب والأخبار، وبحثه عن نوع جديد من الدارسين يكشف فى القصيدة عن قيمتها الأدبية، أو عن نظمها الذى يجعل منها قصيدة. وبعد الجاحظ جاء عشرات غيره، من عبدالقاهر الجرجانى إلى طه حسين، أجيال متعاقبة من الدارسين الذين أخذوا على عاتقهم إنعاش الوعى العربى فى تناوله القصيدة القديمة.

وكانت البداية الجديدة الواعدة فى تناول هذه القصيدة هى نفسها البداية الجديدة للوعى المنهجى العربى المحدث. وكانت قراءة طه حسين الجسور «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦) وعدا بالجديد الذى يظل فى حاجة إلى إكمال، وكشفا عن أهمية الانقطاع عن الطرائق الجامدة فى فهم المنسوب إلى الماضى. ومنذ أن أصدر طه حسين كتابه الذى شغل الدنيا والناس، وكان فاتحة الوعى المنهجى المحدث فى صورته الواعدة، تعاقبت قراءات الشعر القديم، وتنوعت المناهج، وتباينت الإجراءات. لكن ظل الهدف واحدا باستمرار، وهو الكشف عن آفاق القصيدة القديمة التى تظل فى حاجة إلى الكشف، كما تظل حافزا على تعرف الإمكانات المجددة للمناهج التى تظل فى حاجة إلى التجدد.

لقد تعلمنا الدرس الأول المحدث من كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى» الذى نحتفل بعد أشهر معدودة بمرور سبعين عاما على صدور طبعته الأولى. هذا الدرس هو رفض التقاليد الجامدة فى القراءة، والمغامرة الجسورة التى تبدأ من فهم القديم، والتجريب الدائم الذى لايتردد فى الإفادة من كل الإجراءات المنهجية والتقنيات النقدية، تطلعا إلى صياغة رؤى ثرية للماضى.

حقا مرت فى السنوات السبعين الماضية مياه كثيرة فى الأنهار، واختفت أوشاب كثيرة، وتفرعت مجار وفروع لم تكن معروفة، واخترعت تقنيات تفضى إلى أبعاد ووعود جديدة. ولم نعد فى حاجة إلى أن نتبنى حرفيا ما تبناه طه حسين فى تناوله الشعر الجاهلى، ولكننا نظل فى حاجة إلى أن نناوئ ما ناوأه من قوى تقليدية، لاتزال تعمل على تكريس التقاليد الجامدة التى تحجب المستقبل، وفى حاجة إلى أن ندافع عن كل ما دافع عنه من قيم المستقبل التى يجب أن تحكم نظرتنا إلى ماضينا.

لقد أصدرت «فصول»، قبل عشر سنوات تقريبا، عددا من أعدادها بعنوان «تراثنا الشعرى»، قدمت فيه مجموعة من الدراسات حول الشعر العربى القديم. وها نحن، بعد هذه السنوات، نقدم عدداً جديداً يصل القديم بالجديد، ويتطلع إلى أن يضيف، إلى ما سبق أن صدر من قبل، ما يؤكد تواصل الرغبة فى اكتشاف أفق القصيدة القديمة التى تظل فى حاجة إلى مزيد من الكشف.

رئيس التحرير

الشعر العربى وملحمية الساميين

أحمد كمال زكى *

مصطلح سامية Semitism واحد من المصطلحات التى سيست فغامت فى دلالاتها مجموعة حقائق من بينها تلك التى أسقطها إيشهورن وهو يقدم أنسب تحديد للسامية. ففى عام ١٧٨١، أعلن - وهو يستند إلى سفر التكوين فى التوراة - أن الساميين سلالات تتحدث لغة واحدة. وخلال القرن التاسع عشر وضعت تلك السلالات فى مقابل الآرية رمزاً للتخلف العقلى أو التردى الحضارى، فشجبت من هنا مقولة إيشهورن مثلما شجبت - دون قصد - مقولة المؤرخين المسلمين المستندين إلى فكرة التوراة عن أن الساميين أولاد سام بن نوح أعطوا خير ما فى الأرض، ووصل الله نسبهم بالأنبياء وجعل لهم الرئاسة والكتب[1].

ولست أريد أن يفهم أحد من هذا الاستهلال أنى مع إيشهورن المستشرق النمسوى ولا مع متعصبى القرن التاسع عشر، ولا كذلك أقيم وزنا لما ورد فى التوراة - فهو أساطير وتاريخ منمق - وإنما أريد أن يفهم عنى تقدير الدور أو الأدوار التى أنيطت بتلك السلالات؛ كنعانية أمورية كانت أو أكادية أو بابلية أو حتى صفوية أو معينية.

وفى يقينى - دون أن أدرى كيف - أن أولئك جميعا كانوا عرباً، ويفصل بين المعينيين منهم والفينيقيين الكنعانيين، مثلاً، أعصر تاريخية لم تقطع ما بينهم من وشائج القربى وعلائق المكان.

ولقد أفزعنى - فى هذا المقام - أن تنفى التوراة لهوى فى أنفس أصحابها عن تلك السلالات الكنعانية التى وجدت فى أفريقيا من نسل حام على زعمها. مع أن التاريخ المحقق يسكنهم من قديم فى إقليمهم المشرف على البحر المتوسط فى الطرف الشمالى الغربى للجزيرة العربية، ويقرر أيضا أنهم عناصر نزحت من قلب نجد.

فإذا كان لابد أن نقول فى هؤلاء كلمة التاريخ الحق، نبدأ أولا فنطلق اسم العرب القدماء على تلك السلالات جميعا حتى من خرجوا منها إلى أفريقيا وأطلق عليهم اصطلاح الحاميساميين Chamito-Semites. ويتوقف من هنا الجدل الدائر حول من يكون قاهر السومريين: أهم سكان

* أستاذ النقد والأدب المقارن، كلية الآداب، جامعة عين شمس.

الجبال فى نجد، وقد سماهم حمزة الأصفهانى بالأرمان، أم الكنعانيون الذين هم أرمان أيضا ونزحوا إلى الغرب؟

إن السومريين أنفسهم يجيبون عن هذا السؤال، وذلك بتسمية من أتوهم وزاحموهم فى أرضهم بالأموريين أى الغربيين، وأمورو عندهم تعنى الغرب، وإلى ذلك أشار كونتنو[٢] Conteneau.

ومما ينبغى أن يؤخذ دليلا على سلامة التسمية المقترحة هو أن عدة من الباحثين كنولدكه وبارتون G.A.Barton فى كتابه عن أصول اللغتين السامية والحامية [٣] يرون أن أفريقيا هى مهد الساميين، وذلك بناء على التشابه اللغوى الكبير بين السامية والحامية، ومن ثم لا يمكن تبرير أى اختلاف بينهما إلا لهجياً.

ومن ناحية أخرى، نرى أن رحلة إبراهيم الخليل من حران إلى مكة عبوراً بمصر، وكذلك رحلة ذى القرنين والخضر، ثم رحلة الجرهمى التائه، وأخيراً رحلة جلجاميش والرحلات الجماعية التى يحفظها التاريخ لقبائل إياد وخزاعة وقضاعة، إنما كانت تتم فى إقليم يتم التخاطب فيه بسهولة بين أهله كافة، وكانت شائعة فيهم آلهة وثنية واحدة قيل إنها من تراث هذا الشعب أو ذاك، بل قيل إنها أتت من وادى النيل فيما أثبتته كتابات بلورتارك وثنّى عليها - فى عصرنا الباحث عن اليقين العلمى - مؤلفو كتاب (تاريخ العرب القديم) المنشور عام ١٩٥٨.

ولا يشكل أية صعوبة الاتفاق على أن كلمة العرب - من حيث هى مصطلح متميز - لم تظهر فى التاريخ إلا حديثا نسبياً، وذلك لأول مرة على نقش للملك الأشورى شلمنصّر الثالث المتوفى سنة ٨٢٤ قبل الميلاد، يذكر فيه مملكة عربية يحكمها الملك جندبو. وفى عصر خلفه سناحريب Senacherib هوجمت مملكة حزائيل العربية أيضا بين سنتى ٦٨٨ و ٦٨١ قبل الميلاد، فهرب حزائيل إلى أدوماتو - أدوم - بالنقب ولم يعد إلى عرشه إلا بعد أن أعلن ولاءه فى نينوى للملك Asarhaddon أسرحدون بن سناحريب الذى توفى سنة ٦٦٩ قبل الميلاد[٤].

بل يبدو أن الملكين العربيين إنما كانا من البدو، حتى ليظن أن رسم لفظ «عربى» الذى اختلف العلماء فى كيفية النطق به - عروب، عريبى، عريبو، عُرْبى،عَرُبى - إنما كان يدل على البداوة، وأيدت هذا البعد وحده التوراة[٥].

ومع ذلك، فليس ما يضير إن جعلنا كل أولئك مرادفا أو قريناً لكلمة «عرب». فمن قبل أطلق التلمود كلمة «طى» التى وردت فى نصوص آرامية - Taiy, Tayayo خاصة بقبيلة طيئ فقط - على العرب جميعاً[٦].

-٢-

تلك مقدمة كان لابد منها...

وبرغم إدراكى أنى نجحت قليلاً فى أن أجعل علاقتنا بالماضى يقينية - ويبدو أن هذا لا سبيل إلى ضمانه على طول الخط - فالأمر الذى لا أشك فيه هو أن الذاكرة التاريخية مهما تشحذ تظل قاصرة، وبخاصة إذا وضعت فى قوالب واصطلاحات أريد بها أن تكون قاطعة أو جامعة مانعة، حتى على ضوء توجه ما.

غير أنى، مع ذلك، تنبهت دائما إلى وجود لغة واحدة بلهجات متعددة، لم تحاول طوال الفترة الممتدة بين منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد والقرون الميلادية الأولى أن تتخلص من واقعة أساسية وجدت فى الإقليم بجانب حادثة الطوفان. أقصد بلبلة الألسن كنقمة من الله على القوم الذين بنوا برج بابل، فلما عتوا قضى الله أن يشتت شملهم وينسيهم لغتهم الأصلية، وكانت السريانية.

ولقد كان لأصحاب تلك الألسن شعر قبل البلبلة، وصار لهم شعر بعد تحولهم إلى مقارهم البديلة. وتورد الأخبار فى هذا الصدد شعراً لآدم، وهذا الشعر نقل إلينا بعربية القرآن التى ألهم إياها عاد وثمود وقوم إرم وعملاق وطسم وجديس[٧].

ويروى أن يعرب بن قحطان هو أول من نقل إلينا هذا الشعر بعد الطوفان - وكان شاعراً يتقن السريانية - وتبين له بعد أن نظر فى أول ما نظم من رثاء أنه سجع، فلما وزنه استقام شعراً دون أن يزيد فيه أو ينقص شيئا. فأجمع القوم على نظم الشعر «بألفاظ فصيحة شائعة بين كل القبائل»، ولا سيما بعد أن «جعلوا لهم مجتمعا عموميا»[٨].

وهناك رأى يوشك الإجماع عليه أن يكون تاما، وهو أن هذا الشعر عندما وصل إلى العرب المتأخرين كان موزعا بين ضربين من الشعراء:

شعراء البادية الذين تحول نظمهم إلى العناية بشئون معاشهم كاستمطار السماء وإثارة الحرب، ولقد خلص بعضه إلى كهنتهم يرجزون به فى الناس ترتيلا، وفى المعارك يصبح هجوما كلاميا قوامه السحر كى يظهروا على خصومهم!

وشعراء المدن الذين مثلوا فئة مختلفة عن فئة البدو، وكان هؤلاء يبدون دائمًا ما يدل على معرفتهم بالكتب القديمة،» وتتضمن موضوعات قصائدهم أساطير ومأثورات تاريخية»[٩].

هؤلاء - فى رأيى - بقايا شعراء الملاحم القديمة التى كان يغلب عليها الطابع الدينى، ومن هذه الملاحم بخاصة ملحمة جلجاميش . وعرف لبيد بن ربيعة بأنه آخر رجالات هذه الفئة، وظل يمتلك من تراث الأولين سحر اللعنة التى اعتاد أن يصبها على خصومه. ولقد روى أنه فى يوم فاثور اصطنع زىّ الهاجى القديم وألقى أمام النعمان أرجوزته التى عرّض فيها بالربيع بن زياد العبسى وأولها:

يارب هيجا هى خير من دعه[١٠]

كما كان من الفئة نفسها أولئك الذين عناهم أبو عمرو بن العلاء فى رواية للأصمعى تقرر أن الشعراء كانوا بمثابة الأنبياء فى قومهم، غير أنهم نزلوا عن تلك الرتبة عندما تحولوا بالشعر عن غايته الدينية[١١].

وليس ينبغى علينا أن نتورط فنظن أن الشعر قبل تلك المرحلة التى عاشها لبيد لم يكن موزعا هذا التوزيع الذى رأيناه. ولعل نظرة إلى تراث الكنعانيين الذين عقدوا مع مصر علاقات قوية على مطالع الألف الثالثة قبل الميلاد، وعرفوا الكتابة المسمارية التى ظهرت بأكّاد فيما بعد.. نقول لعل نظرة إلى تراث هؤلاء تقفنا على النوعين، وإن لم ينفصلا انفصالهما عند العرب المتأخرين. فشعرهم الدينى المتصل بآلهتهم، ولا سيما بعل وعشتروت وأدون أى السيد، مختلط بالدنيوى الذى منه حكم دانيال وتفسيراته للرؤى، وقد عثر عليها نثرا شاعريا فى Ugarit بسوريا.

وتولى مؤخرا محمد عونى عبدالرؤوف ترجمة نص وجد فى برديات فيلة المصرية خلال القرن الخامس قبل الميلاد. وهذا النص يمثل فن الشعر الآرامى فى تلك المرحلة، ووجد على قبر سيدة تخاطب به تابا عابدة أوزيريس، وهو:

«مباركة تابا ابنة تحابى
خادمة الإله أوزيريس
التى لم تفعل شرا بأحد
ولم تقل شيئا قبيحا عن أحد أبدا
مباركة هى أمام أوزيريس
وتتقبل الماء من أوزيريس
لتكن عابدته خادمتى
وتحت قداسته (لتكن تامة)»[١٢].

وإذا كان ثم غناء آخر فى هذا الشعر، فربما كان فى تعرف ديرنبورج Josph Derenburg على وزنه العروضى الذى أيده فيه شلوتمان Schlottmann ووصف بأنه نبرى، مكون من أربعة أسطر «وكل سطر ذو معنى مستقل ومقسم إلى شطرين متساويى الطول، وتركت مسافة واضحة بين شطرى السطر الأول»[١٣].

ولكن هذا لا ينفى - من ناحية أخرى - وجود شعر مقطعى Syllabic غير منبور. ويقال إن منه المزامير التى تعنى من لفظها السريانى أنها تصاحب دائما بعزف آلات موسيقية، ويقال غير ذلك، وبخاصة أن بعضها نبرى عثر فى ثناياه على مادة نثرية مسجوعة.

فمن يحكم الحكم القاطع فى هذا غير المتخصصين فى إيقاع الساميات ومن تفرد بينهم - كفارمر - فى الموسيقى؟

-٣-

على أننا إذا ظللنا فى هذا الشق من الوطن العربى القديم بعد أن وفد عليه العبرانيون أو قوم موسى منهم - بوجه خاص - نجد الظاهرة بعينها، بالرغم من وجود أنواع أخرى مثل ظاهرة الميل نحو الحاجات اليومية؛ منها الموشليم Mos-chelim أو شعر اللعن والتعويذات السحرية، وشعر الحرب

الذى وجد منه فى التوراة قصيدة لموسى أو لأخته مريم بعد غرق فرعون، وقصيدة لديبورا، وكذلك شعر القينة أو البكائية elegy التى تنشدها النائحات[١٤].

وفى معرض دراسته القيمة للغات السامية، ذكر حسن ظاظا ـ بعد أن بين اختلاط أنواع الشعر العبرى بالأسطورة والدين والملاحم فى التوراة ـ أن اليهود فقدوا أصول النغم الشعرى فى عبرية الكتاب المقدس[١٥]. ولعله نبه بطريقة أو بأخرى إلى أن التوراة ـ أو بعض أسفارها على الأقل ـ خليط من الشعر المطلق من القافية والنثر الفنى المتوازن . وإذا كان قد لاحظ أن ثمة قصصا فيه محسوبا على العبرية وهو ليس عبريا، كقصة أيوب، فقد أضاف باحث آخر أن تلك القصة بدئت بصيغة كنعانية[١٦]، مثلما بدأت أسطورة كارت الأوجارتية:

لكرت ملك نعمن غلم إيل

رفات بت

وتفسيره:

لكارت الملك نعمان ولد إيل

بيت تمزق[١٧].

ولاحظت من جانبى أنها ـ أى التوراة ـ عندما استخدمت كلمة يوم العبرية بمعنى المعركة والتاريخ والأنساب، لم تبعد عما ذكر فى أيام العرب لدى قبائل عدنان وقحطان جميعاً. ومن يطلع على ما أورده أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفى سنة ٢٠٩ فى أيام جديس، وداحس والغبراء، والبسوس، والوقيط، والصفقة، وحجر، ورحرحان، وذى قار ـ وكلها لم يعرف مؤلفها[١٨] ـ يرى فضلا عن الشعر المقفى مزيجا من الأداء النثرى الشاعرى والأمثال والحكم متوازية الأشطار وبعض الأحاجى والألغاز، بجانب الحوار الرشيق قصير العبارات[١٩].

ومع ذلك، فليست اللغة كل شئ فى عمليات التماثل، وإنما هناك أيضا، فى هذه الأيام، التاريخ والطقوس والرموز الأسطورية، والعادات المرتبطة بالطوطمية حيناً والنسمية animism حينا آخر، بجانب السحر والنبوءة والتعاويذ، وكم هائل من أسماء الحصون والقصور والجبال والأفراس والأودية.

وبقدر ما يسمح به الفن من التوسع أو التخيل أو المزج بين الواقع والأسطورة، صيغت الأيام مثلما صيغت التوراة. ويقدم لها المرزبانى رواية نادرة تدل على ذلك؛ فعندما شرع جرير يندد بمن لم يشهد أحد أيام بسطام بن قيس من مجاشع عشيرة الفرزدق التميمية، وذلك أمام شيخ معمر سقط شعر حاجبيه على عينيه، قال هذا المعمر كالمستنكر: ولا كليب والأجل ما شهدت، ولا كنا إلا سبعة فوارس من بنى ثعلبة[٢٠].

وهنا أرجو أن أنبه إلى أن هذا التماثل الذى أقيمه بين التأليفين العبرى فى التوراة والعربى فى الأيام، لا يعنى إطلاقا التطابق الكامل بين الشعرين العبرى والعربى. ولقد أراحنا أحد الباحثين النخب فى هذا الموضوع فقال:

«نرى أن نتخلى عن فكرة وجود وزن تفعيلى للبيت فى الشعر العبرى، وأن نقرر أن قانون هذا الشعر ينحصر فى نظام الفقرة وقانون التقابل والتوازى»[٢١].

وجاء فى قاموس الكتاب المقدس، وهو دائرة معارف عبرية: «الشعر العبرى لا يتقيد بالمقاطع ولا بالقوافى، وإنما أهم ميزة فيه الموازنة والتطابق ونراهما واضحين فى أنواعهما المختلفة»[٢٢] وهى المتدرج والتناقضى أى الذى فيه يتضح الفكر بالمناقضة والتركيبى التوافقى، والتقدمى أى الذى تتكرر فيه كلمات متميزة فيما ترتقى الفكرة بالتدريج «وإن صوت الرب يحطم الأرز، يحطم الرب أرز لبنان»[٢٣]. أما الذى تشكله فالقصص والدراما والوجدانيات والتهذيب[٢٤].

وكلها ينظمها مصطلح «شير»؛ أى شعر بمعنى الغناء والترنيم، ومنه شيرة أى القصيدة غير الموزونة، كما يقول حسن ظاظا.

فكم هى بعيدة تلك الشيرة عن القصيدة الجاهلية المعروفة بتقاليدها العروضية الصارمة، ولغتها المكثفة التى شبهت بقصيد اللبن؛ أى المحّ السمين الذى يتقصّد أى يتكسر لسمنه[٢٥].

لكن أيمكن أن نفرق فى هذا الجنس الأولى ـ مهما يكن شكله ـ بين ما هو مسجل فى كتب العرب المتأخرين تحت مصطلح «أسطورة» وما هو يومى معين؟ لا نظن!

ـ ٤ ـ

والآن، ماذا عن شعر الأكاديين والبابليين؟

بطبيعة الحال ستكون الإجابة يسيرة لسبب مهم هو أن التاريخ يقرر وصول العناصر الأمورية إلى الرافدين ـ حيث سومر غير السامية وأكاد السامية ـ وهناك فرضت هذه العناصر نفسها سياسيا وثقافياً. وهذا يعنى أن اللغة فى هذا الإقليم الشرقى ـ ويتفق على تسميتها بفرع الأكادية الشاملة لكل من البابلية والأمورية السورية والأشورية ـ كان لها شعرها النبرى الذى سبق أن رأيناه.

وبالتالى يبدو هذا الشعر محتويا على الموضوعات السابقة؛ أى أغان دينية وحماسية وملاحم تحمل روح الشرق والغرب فى شمال الجزيرة العربية. ومن أبرز الملاحم «فى العلا عندما» أى الخليقة وملحمة عشتار، وقبل ذلك ملحمة جلجاميش التى وجدت مكتوبة فى اثنى عشر لوحا بمكتبة أشوربا نيبعل. وبقراءة هذه الملحمة يتبين أن اسم جلجاميش الذى فى ثبت ملوك سومر فى الأسرة الثانية بعد الطوفان ـ أى بعد اسم تموز «دوموزى» ـ صار بطلاً قومياً تتجسد فيه كل طموحات الإنسان العظيم عند البابليين والأشوريين وكذلك الحيثيين.

ويبدو من تحليلات المتخصصين لطبيعة مثل هذا الشعر أن البابليين كانوا:

«يودعون الجرس الموسيقى فى ثنايا الألفاظ الحاملة لعناصر الفكرة، مقسمة تقسيما كميا، لا من حيث اللفظ، ولكن من حيث المضمون.... ولا شك أنه كان هكذا أو بصورة مقاربة عند العرب الأوائل الذين عاصروا تلك الأمم ـ الأكاديين والكنعانيين والعبريين ـ ولم يكتبوا شيئا من تراثهم»[(٢٦)]

وعلى الرغم من أن صاحب هذا الرأى يجعل أمام البابليين عنصر العرب القدماء ـ أى لا يوحد بينهما كما نقترح ـ نراه يوافقنا على وجود تواصل فكرى فنى بين أولئك وهؤلاء، وأن هذا التواصل بقدر ما ولد ما سمى بأسجاع الكهان عند الجاهليين فيما بعد، لم يصادر محتوى الشعر القديم مطلقا، بدليل وجود البعد الملحمى فى أيام العرب. وبرغم التوافق الملحوظ فى بنية كل من هذه الأيام والملاحم الأقدم منها، فضلا عن أن قطعا كبيرة من تلك الملاحم الأقدم كانت مادة التحدى التى واجه بها رسول الله عليه السلام النضر بن الحارث، فجلجاميش ـ على سبيل المثال ـ صار عند العرب المتأخرين ذا القرنين أو الرجل الطواف، ومغامرات صديقه أنكيدو ووقائع الطوفان تدخلان فى إطار ما يسميه القرآن بأخبار القرون الأولى. وعمليات إحياء الموتى والغضب المتمثل فى الأعاصير، ومع بروز الحيوان الطوطم المرهون وجوده بلغة أو معركة، واردان هنا وهناك، وهذا مما صار عند المعاندين من قريش وأصحابها المتحضرين مناط كتبهم المسطورة؛ أى أساطير الأولين!

ولقد وقع الرسول عليه السلام فى حرج بالغ عندما أقام النضر بن الحارث دعوته المناوئة على أساس أن الرسول استرفد كل أولئك ليقرئه الناس، فكأن قرآنه من قبيل تلك الأساطير «وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهى تملى عليه بكرة وأصيلا»[(٢٧)].

فلما دانت العرب بالإسلام قبض على النضر، وأبى الرسول إلا أن يقتله برغم استشفاعه، فقتل. لكنه لما سمع قتيلة ابنته أو أخته وهى تبكيه رجلا من أبرز الرجال وتقول له أى للرسول:

ما كان ضرك لو مننت وربما
منّ الفتى وهو المغيظ المحنق

قال عليه السلام: لو بلغنى هذا قبل قتله لمننت عليه[(٢٨)].

وقد فسر ابن جريج الأساطير هنا بأنها أشعار العرب وكهانتهم ـ أى دياناتهم بوجه عام ـ فيما يورده الطبرى[(٢٩)]، وإن يظل لهذا الاصطلاح بعد قرآنى آخر توضحه تماماً الآية التى تقول: «والذى قال لوالديه أف لكما أتعداننى أن أخرج وقد خلت القرون من قبلى وهما يستغيثان الله: ويلك آمن، إن وعد الله حق. فيقول: ما هذا إلا أساطير الأولين»[(٣٠)] بمعنى قصص الأولين الخرافية.

والأمر، على أية حال، يعنى أن الرسول عليه السلام كان فيما يتعلق بقتيلة قد تأثر بالشعر الذى كان مسطوراً فى صحف أبيها وأخيها بقدر ما تأثر بشعرها، فكأنه قد وضع يده على سر الفن الشعرى بما كان ينطوى عليه من قيم معرفية لا تحتمل فى نظر قومه - على الأقل - أية مصادرة لنسق حياتهم!

ويبدو أن موقف النضر الذى كان أحد دهاة العصر وإمام أمثال لبيد وأمية بن أبى الصلت، كان قد انتهى إلى أنه حق كله ما يقرأه على الناس، وقد أشبهت صياغته القرآن. فيكون الشعر عنده ضربا فنياً ليس أهم ما فيه الوزن التفعيلى، وبحسبة المسجعات والتوازنات التى يتحكم فيها قدر من النبر: «... وقارب بين موضوعهما وصياغتهما - أى أساطير الأولين وآى القرآن - حتى لقد انعطف بالأذهان على ظن أن القرآن نوع من الشعر جديد يشبه فى طريقته ذلك الشعر القديم»[٣١].

ولم يكن بكثير بعد ذلك أن نقرأ عند مرجليوث أن القرآن الذى جاءت صياغته أشبه بصياغة التوراة - وقد احتذت ملامح الكنعانية والبابلية الأشورية - هو أساس الشعر عند العرب، يقول:

«الأرجحية يجب أن تكون بجانب الافتراض القائل بأن كلا من الشعر والنثر المسجوع هما مشتقان أصلا من القرآن، وأن تلك الجهود الأدبية التى سبقت القرآن كانت أقل فناً وليست أكثر فناً»[٣٢].

وإذ نتحفظ على هذا الشطط الفكرى فى ضوء ما قدمناه، نعجب للباحث يقول فى فقرة تالية ما يعنى تسليمه بوجود شعر قبلى من قبيل شعر الرعاة المرتبط بما وصفه بالجهود الأقل فنا، وأخذ يتساءل قرب ختام بحثه: هل عاد نظم الشعر العربى - بعد ظهور القرآن - إلى الوراء، إلى الآثار البالغة فى القدم، أو يكون متأخراً بعد القرآن؟[٣٣].

تلك قضية هامشية على كل حال، وفى ظننا أن الشعر الجاهلى فى صورته التى وصل بها إلينا حتى بعد إسقاط المسلمين الرواد لمعظم ما يتصل بأساطير الأولين - خوفًا من تأثيرها الأخاذ على الناس - ظل ذلك الشعر جزءاً أو حلقة من حلقات الأكادية والآرامية الفينيقية وحتى الصفوية واللحيانية والثمودية والقحطانية.

وما ورد بالصياغة الأدبية القرآنية من أشعار يعرب وعاد وذى القرنين والتبابعة فإنما جاء محورًا وقد أعيدت صياغته مثلما كانت تعاد صياغة الأشعار الداخلية للقبائل. وقد لحظ مرجليوث أن كثيراً من الشعر الجاهلى الذى ورد بالخط الحميرى كان بأسلوب القرآن، وما كان لبعضه علاقة بالأساطير لم يكتب - لعجبه - بإحدى اللهجات العربية الجاهلية[٣٤].

ويدخل فى ذلك ما نسبه للمرقش الأكبر أو لقيسبة بن كلثوم السكونى، وهو مقبول عندنا مع أنه كتب فى أصوله بالمسند، ولم يرفض مثلما رفض نظيره الذى قاله ذو رعين الأصغر، أو الذى نقل من كتاب بالمسند عن كريب ذى مأذم إلى أهل تهامة وطودم، هو:

وخيلكم إذا جشمتموها
قرو الشامخات من الجبال[٣٥]

فكل هذا شعر قديم معدلة صياغته ورفضه ابن سلام، لا على قاعدة الغثاثة فحسب - فيما نتصور - ولكن أيضًا لأنه تضمن أسماء آلهة قديمة، وعادات نسخت، وحوادث لها صلة بأساطير طقوسية أشارت إلى بعضها شتى النقوش والخربشات.

ويبدو أن الصياغات المعدلة كانت تتطلبها تجمعات العرب المتأخرين فى أسواقهم - ذى المجاز مثلا - وفى مكة كان يتحتم على الشعراء أن يجرى نظمهم وفق الثقافة الشعرية المجمع عليها، وقد «أصبحت مثالا يحتذى من قبل الشعراء»[٣٦].

وأكبر الظن أن الإعادة - وهى تقوم على الريث والتشقيف - كانت هى البداية المودية بنظام النبر القديم والمؤسسة لنظام التفاعيل الجديد. وقد تكون أغانى العمل ورحلة الشاعر الطويلة مع جمله فى البيداء - بعد اتساع رقعة

التصحر - من العوامل التى بلورت الإيقاع فالوزن الموسيقى بوجه عام؛ الأمر الذى جعل الجاحظ يتساءل وهو يذكر العرب: ما الفرق بين أشعارهم وبين الكلام الذى تسميه الفرس والروم شعراً؟ (٣٧)

واستطراداً مع قضية الإعادة - بكل هذا الثقل وبكل ما تثيره من جدل حول القول بثنائية اللغة عند الجاهليين المتأخرين - نرى ابن النديم يفصل فى الثنائية ليكون فصله دعماً لرأينا فى نشأة التفعيلات بعد النبر. فيقول إن الشعر الفصيح - هكذا أسماه - لم يظهر إلا بعد اتساع الكلام فى ولد إسماعيل العدنانية (٣٨)، واتساع الكلام - فى رأينا - مسوغ ليدحض اللهجات، فرفضها علماء اللغة فى النظم مثلما رفضوا اعتماد كل لهجة ليست لواحدة من فصحاء القبائل.

وتحدثوا فى تفاوت دلالات بعض الألفاظ والأفعال، وفى اختلاف عمل بعض الأدوات كما النافية وكم الخبرية وإن النافية - إن أحد خيراً من أحد إلا بكذا - وليست المقترنة بإلا، وهكذا.

ألسنا بحاجة - والأمر كذلك - إلى إعادة النظر فى هذا الذى يرفضه ابن سلام ونفر من علمائنا الأولين والآخرين؟

أما نحن، فنتصور أنه جزء من تراثنا حتى وإن يكن منحولا أو موضوعاً. بل نحسب أنه يدعم الصلة بيننا وبين تلك الأشعار التى رضوا عنها، والأخرى التى تصلنا حضارياً بالميثوبية mythopoeic وبدايات الغيبية الغامضة، كالسحر والشمانية Shamanism؛ أى عبادة الكهان من أمثال زهير بن جناب الكلبى، وحذيفة بن بدر، وعمرو بن لحى الذى كان له رئى يسيره فى خزاعة، وبعد استيلائه على الكعبة غير دين إسماعيل، ورسم طقوسا قد حرمتها جميع العرب(٣٩).

ولعل الاعتراف بالمرفوض - فى هذه الحال وبعد ذلك - يصبح ما ينبغى أن نستعين به على فهم أبطال القاصين فى مغامراتهم وطقوسهم بالرغم من لعنهم من قبل شيوخنا. وقد تعظم الحاجة إليه - أى بالمرفوض - فى تيسير قراءتنا التحليلية للسير الشعبية التى نميل إلى جعلها ملاحم إسلامية، وذلك فى مراحل مواجهتنا للغزاة الخارجين وفى إعادة تعديل منازل القبائل العربية على طول الساحة الإسلامية المترامية الأطراف.

- ٥ -

ونصل الآن إلى المرحلة الأخيرة من بحثنا، وقد تشكلت أمامنا - ولو على سبيل الترجيح العلمى - صورة للشعر فى جزيرة العرب من حيث كونه جزءاً من التفكير الذى ساد تلك الجزيرة وأطرافها منذ أقدم العصور، وأنه بدأ نبرياً أو مقطعياً يتوزعه النبر وغير النبر فى الأكادية والفينيقية الكنعانية، إلى البابلية الأشورية. وكانت مسجعات الكهان أحد تنظيماته، وصارت الأيام نهاية تطوره الفنى ببنيته الملحمية التى سمحت لبعضه بغنائية بارزة.

ومن جانب آخر، رأينا ما انتهى منه إلينا وقد صيغ بعربية القرآن الكريم قد توزع بين النوع الحضرى الذى تغلب عليه الكهانة والتعاويذ وأخبار القرون الأولى، والنوع المدرى الذى تناول فيه الشعراء وقائع الغارات وعجائب الرحلات، وضمنوه أناشيد الاستسقاء والحداء، وببعضه قيس شعر الموشيم العبرى بما فيه من أبعاد سحرية، ويمكن أن تراجع له نماذج فى بعض أسفار التوراة (٤٠) ونماذج أخرى حماسية رأى جرونيباوم أن بعضها من قبيل الأغانى الشعبية؛ وهى المقطعات القصيرة التى تناشدها بدو سيناء عقب انتصار العرب على الرومان عام ٣٧٢ للميلاد(٤١)، ونرى نحن أن من السهل قياسها بمثل قول امرأة شيبانية شهدت يوم ذى قار:

«إن تهزموا نعانق
ونفرش النمارق
أو تهزموا نفارق
فراق غير وامق».

ويبدو أن ذلك النشيد كان من المشهور المتواتر، حتى إن هند بنت عتبة هدرت به فى يوم أحد بتغيير طفيف:

«إن تقبلوا نعانق
ونفرش النمارق
أو تدبروا نفارق
فراق غير وامق»(٤٢).

كذلك نقيس بها قول حنظلة بن ثعلبة:

قد جدّ أشياعكم فجدّوا
ما علتى وأنا مؤد جلد
خلوا بنى شيبان فاستبدوا
نفسى فداكم وأبى والجد[٤٣]

وقد أشار عبد يغوث بن الحارث بن صلاءة سيد بنى الحارث فى يوم الكلاب الثانى بعد أن أسرته تيم وهمت بقتله إلى أناشيد الرعاة ذات الطقوس الأسطورية بقوله:[٤٤]

فإن تقتلونى تقتلوا بى سيداً
وإن تطلقونى تحربونى بماليا
حقا عباد اللات أن لست سامعا
نشيد الرعاء المعزبين المتاليا

غير أن بيتى ابن صلاءة من قصيدة تم نضجها، وصاحبها قحطانى. وهناك نماذج أخرى من المقطعات والقصائد وجدت غير ناضجة، حتى ليصعب إخضاعها لأبحر الخليل. منها مطولة عبيد بن الأبرص «أقفر من أهله ملحوب»، وأبرزها نونية سلمى بن ربيعة التى أوردها أبو تمام فى حماسته[٤٥] وأولها:

إن شواء ونشوة
وخبب البازل الأمون

فهذه توشك أن تكون مسجعة وإن تظل مع ذلك بعيدة عن أشعار الرعاة، وبخاصة رعاة هذيل الذين ذكر بروكلمان أنهم اصطنعوا «فى أشعارهم لغة تختلف اختلافا بينا عن لغة التخاطب اليومية»[٤٦].

وعلى ذكر بروكلمان، لابد أن ننوه برأيه القائل إن «الشعر عند العرب قد ارتبط منذ نشأته الأولى بالدين»[٤٧]، وإن الأدعية والتعويذات وابتهالات الآلهة تبلورت فيما بعد إلى موضوعات مستقلة[٤٨]، وإن السحر الذى كان عاملا من عوامل الارتقاء بالبلاغة الجاهلية، هو نفسه الذى طور بعض الشعر إلى القصيدة الهجائية - بعد ضعف الإيمان بقوة اللعنة السحرية - ثم صار الهجاء سلاحا مخيفا[٤٩]، ربما يدخل فيه الغض من شأن القبيلة. وقد أصبح الناس يوما بمكة وعلى دار الندوة مكتوب ما حط ببنى عبد مناف من قريش، لانصرافهم عن المجد الذى تصنعه المعارك إلى الكتب المسطورة وعمل السماسرة المرتشين:

ألهى قصيا عن المجد الأساطير
ورشوة مثل ماترشى السفاسير
وأكلها اللحم بحتا لا خليط له
وقولها رحلت عير، أتت عير[٥٠]

والنماذج الأخرى من هذا وإليه، يطول بها البحث ويتشعب. غير أننا لا بد أن نكون قد انتهينا بها على نحو ما إلى التصاق نشأة الشعر فى الجزيرة العربية بالدين، وأنه - أى الشعر - ظل يحمل ترسبات ميثوبية حتى عصر بزوغ الإسلام. فكان مقدساً، وتوضأ بعض العرب لبعض قصائدهم، وحيوا فى بعضه الآخر آلهتهم وطوطمياتهم التى بما تقتضيه تسموا بأسد وغزالة وثعلبة وكلب وكلاب، وأقسموا فيه بالعاديات والهاديات[٥١]، وظلوا على اتخاذ الغزال رمزاً للإلاهة - أى الشمس - والثور الوحشى المتفرد والمكتملة قوته رمزاً للقمر. والمعروف أن الأشوريين جعلوا هذا الكوكب إلاهاً للمطر والبرق والخصب، وسمى عندهم بعلا أى السيد[٥٢]، وهو نفسه هبل الذى وجد فى الكعبة.

ولاعتداد الجاهليين بكل هذه القيم، رأى ابن فارس أن يعترف بأنهم فى تمسكهم بإرث آبائهم «فى لغاتهم وأدبهم ونسائكهم وقرابينهم» أحيوها بعد درسها، وإن صارت «بحمد الله وحسن توفيقه مرفوضةً عندنا»[٥٣]؛ أى عند أهله المسلمين المتأخرين.

ويتعرض المسعودى لما جمع من أخبار القرون الأولى، فيذكر أنه يحكيها:

«على حسب ما وجدنا فى كتب الإخباريين، وعلى حسب ما توجبه الشريعة والتسليم لها. وليس قصدنا من ذلك وصف أقاويل أصحاب القديم لأنهم - أى أصحاب الشريعة - ينكرون هذا ويمنعونه»[٥٤].

وقد أنكر هؤلاء - قبلهم - كل ما أقام برهانا على قدسية الشعر، وانبرى لتصحيح فكرتهم أو لردها إلى أصولها

عدة دارسين متأخرين، ربما كان أكثرهم حماسة الراحل نجيب محمد البهبيتى، وذلك فى جزئى كتابه (المعلقة العربية الأولى)(٥٥).

يؤكد هذا الباحث قدسية الشعر الجاهلى لأنه ـ من وجهة نظره ـ سليل شعر مقدس وجد عند البابليين وغيرهم من العرب القدماء. ويرى أيضاً أن تعليق قصائده بأستار الكعبة سبعات على دفعات وفق طقوس تبدأ فى عكاظ وتختم فى الحرم، إنما هو تقليد عند من خصوا بالشرف والمعرفة، وبمن حمل الصحف والزبور والمزامير، وأودع شعرهم فكراً راقياً وصل إلى أراض لم تكتشف إلا فى القرن التاسع عشر(٥٦).

والمتأمل فى هذا كله لا يجد مبرراً لرفضه. بل لا يجد تعارضاً فيه مع ما يقرره عدة من المؤرخين الثقات، منهم أحمد سوسة الذى دأب على إرجاع تاريخ العرب إلى ما قبل ثمانية عشر ألف سنة قبل الميلاد، كى تتأسس الحضارات الأكادية والبابلية والكنعانية وغيرها:

«فى مدة قصيرة نسبيا لا تجاوز ثلاثة آلاف سنة، فى الفترة الممتدة بين منتصف الألف الثالثة والقرن السادس قبل الميلاد»(٥٧).

وأبرز ما فى هذا التاريخ اختراع الحروف الهجائية بدل الصور فى الكتابة، واكتشفت تلك الحروف فى سيناء حول سنة ١٨٥٠ قبل الميلاد، ثم نقلت بوساطة الفينيقيين حول سنة ٨٥٠ ق.م. إلى الإغريق الذين احتفظوا بتسميتها العربية ألفابيت. ويذكر بجانب ذلك وحدانية الإله، وقد عرف فى الكنعانية باسم إيل أو باسم الإله العلى Supreme God وأضيف إلى أسماء بعض ملوك الشاسو فى مصر كيعقوب إيل(٥٨).

وأما الشعر، فيمكن أن تدل المقارنة فيه بين ملحمة جلجاميش ـ وهى عند البهبيتى قصة ذى القرنين صيغت شعراً مقدساً ـ وأيام العرب التى صارت فى الإسلام سيراً شعبية، على قيمة أن يظل العربى صانع ملاحم بقدر ما هو صانع لحياته اليومية نشيداً للحصاد والقطاف، وشعيرة للمطر والعاصفة، وطقساً أو قرباناً للموت.

غير أن الأيام إذا جمعناها من الشتات، سهل علينا أن نجد لها عدة وحدات قليلة متماسكة. فحروب غطفان وعامر إذا تلاحمت فيها أيام داحس والغبراء وأقرن والنسار وذى نجب وأعيار ـ وبعض هذه هامشى ـ شكلت ملحمة ضخمة لأحداث قرن من الزمان تقريباً، أولها معركة البردان(٥٩)، وبمرور السنين يتلاقى الأجداد بالأحفاد، ويتحول خلالها الأصدقاء إلى أعداء والحلو إلى مر وهكذا.

ويتسرب من البردان أشخاص إلى أيام أخرى، فحجر بطله ـ مثلا ـ يشترك فى يوم مسحلان، ولما أنجب ابنه الحارث نشأه ملكاً على العرب، فأنجب هذا ملوكاً كان بعضهم من مثيرى يوم الكلاب الأول ويوم حجر الذى شهد نهاية امرئ القيس.

وثمة ملحمة أخرى قوامها اللوى والغدير والظعينة والكديد وبرزة والفيفاء وذات الأثل والحوزتان الأول والثانى.

وثالثة قوامها نعف قشاوة والغبيط وطلحات حومل وذو طلوح ويوم الزويرين، وآخرها ـ باستثناء يوم ذى قار وهو ملحمة مستقلة ـ حروب الفجار وحروب الأوس والخزرج، وكل منها مجموعة من أيام صغيرة. غير أننا لا نفتقد فيها ما يربطها بالملحمة الكبرى: جلجاميش التى عكست فيما عكسته الرغبة فى البقاء والإصرار على التصدى للظلم، وذلك بلغة بها مشابه من عربيتنا الحاضرة، وبها ـ تقريباً ـ تكلم إبراهيم الخليل ثم ابنه إسماعيل، وفهم عنه الجرهميون فى مكة.

ولقد كان غضب الجاهليين على الفرس استمراراً لغضب الأكاديين والأموريين على الصيغة السومرية للفرس، وقد تعلقت بها لغة غريبة.

وكانت أيام بزاخة والترويج وأضم ونحوها رد فعل للخصومة التى استعرت بين العرب والروم، والبون شاسع بين لغة أولئك ولغة العرب(٦٠).

وفى كل هذه المعارك نجد ظاهرة تؤكد الوحدة التى نوهنا بها فى الأيام، ونعنى تمسك الفروع العرقية بجد واحد، قد يكون بغيض بن ريث مثلا أو مرّة بن ذهل بن شيبان أو حارثة بن ثعلبة العامرى. وتجتمع من ناحية أخرى إما على

تأمين مقارهم، وإما التحرك فى الجزيرة من أجل اختيار مقار أخرى بديلة. وفى الحالين يبرز أبطال مأسويون يغريهم بالموت والنفى الكهنة والرؤساء المطاعون أو القدر النافذ حكمه أبداً، منهم المهلهل وامرؤ القيس وابن صلاءة وعنترة.

ولسنا ندرى بمقاييس شكرى عياد أين يوضع هؤلاء وأمثالهم فى كتابه (البطل فى الأدب والأساطير)، وإن كنا نراهم موضوعيين، وتدل صورهم الشعرية على أنهم يستمدون صفاتهم من قيم الشرف العربى. وأهمها الجرأة – وقد تبلغ حد التهور – وكرم النفس والعفة والوفاء – لأهليهم – حتى آخر قطرة من دمائهم.

ولعله لم يغب عنا أنه كان لهؤلاء الأبطال وجود متحقق مثلما وجد جلجاميش قاضياً أميراً أو ملكاً جوالاً جاء بأخبار الأولين[٦١]، وكان له من التأثير فى رعيته–بعد مماته – ما خلد حياته قصصاً جانبية بطولية وأسطورية. وصار لبعض نسله امتداد فى شعر غير شعر الملحمة، ومنهم أنمركار ملك أوروك وثانى من حكموا سومر بعد الطوفان.

وإذا كان من الممكن أن نجمل هذين أول التاريخ الأسطورى فى منطقة الهلال الخصيب، فيمكن أيضاً جعل التاريخ الأسطورى فى الأيام لطسم وجديس ولدى قحطان فى اليمامة؛ حيث العلاقة وطيدة بأكاد وبابل. وفى مجموعة أخرى لجذيمة الأزدى أول ملوك قضاعة بالحيرة، وكان عاقلاً حكيماً كجلجاميش. والأخبار تؤكد أنه عاصره تحت اسم ذى القرنين، وورّث ملكه ابنته الزباء أو الحرة الزباء كما يقول نشوان الحميرى[٦٢].

وأما النهاية فدموع، سوى ذى قار عند الجاهليين. وفيما يموت جلجاميش يأسا بعد أن ابتلعت الحية نبتة الخلد التى كانت معه، وكان أوتونفستم قد أخبره بأن الآلهة قرروا سرا إفناء البشر[٦٣]، مضى تحييه ذكراه ولا يأفل أفول الهلال.

وللموت أيضاً وُجد أبطال الأيام، وفوق قبورهم وفى حمى المقدس منهم – أنشدت أجمل قصائد الرثاء!

ثم تبقى ملحوظة أخيرة؛ هى أن معظم أيام العرب كان لقبائل حميرية وأن معظم أبطالها كانوا من حمير، وكانوا شعراء أيضاً. والغريب أن الملوك الذين خرجوا من الأيام – لسبب أو لآخر – ولا سيما تُبّع الأوسط الذى كان له نشأة أسطورية وأعمال خارقة، كان لهم شعر غزير، وصيغت حياتهم شعراً.

على أن ما يعنينا هو أن نذكر أن الملاحم إذا كانت قد وجدت فى شمال جزيرة العرب، فإن الأيام – فى جملتها – كانت شمالية البدء والازدهار، والشعراء الذين أبرزهم غلبت عليهم الحميرية، وقد طالما نبه إليها فى حيوات كثير من الشعراء المعروفين.

وهذا بطبيعة الحال لا يمنع وجود أبطال من العدنانية، غير أن اللافت أن هؤلاء كان وجودهم فى الأيام أوسع وأقوى. ومن ثم، لا نعجب عندما نقول إن أربع معلقات من سبع معروفة وجدت فى الأيام، ومع هذه الأربع وجدت بطولات أخرى قد تكون علقت أو علق بعضها وإن لم ينبه إلى التعليق أحد؛ ربما لاقترانها بأسباب الوثنية، وهذه جرّح من تصدى لها من أمثال ابن الكلبى، وندم من اشتغل بها فتاب عنها مثلما فعل أبو عمرو بن العلاء وخلف الأحمر الذى آثر أن يتوارى زهادة حتى لا تبقى فيه بقية من معصية[٦٤].

فهل كان ذلك ما أثار نلينو وهو يكتب عن الشعر الجاهلى فيسأل: أين بقيته؟

ونسأل نحن من بعده: ولماذا هو لحمير – غالباً – وفى شمال الجزيرة، وما وجد منه فى قلب الجزيرة واليمامة إنما كان لكندة ومنها أعظم شاعر جاهلى؟

وأما البقية فقليلة حفظها كتاب هذيل الكنانية، فيما ضاعت كتب القبائل الأخرى مع أنها دواوين العرب وسجلاتهم التى فيها علمهم وحكمتهم، ولو وصلتنا لوصلنا «علم وشعر كثير»، كما قال أبو عمرو بن العلاء[٦٥].

فهل آن الأوان لنقرر – فى خاتمة بحثنا – أن ضياع معظم الشعر الجاهلى إنما ضاع لإهمال العلماء رواية الأيام، ولقصر نشاطهم على الأخبار التى لا يواجهون بها توجهات أرباب التفسير والحديث والفقه؟

هذا فى رأينا واجب...

لكن الواجب أيضاً أن نقرر أن ما استُل من شعر الأيام وأجيز استنساخه أو روايته، أفقد إطاره الملحمى الذى كان سمة الأعمال الأدبية القديمة فى كل جزيرة العرب. وقد بدا لنا فى الشكل الغنائى المشوب بالقص والغالب على شعراء الجاهلية المتأخرين، وذكرنا من قبل أن هؤلاء هم الذين طوروا الشعر فى الجزيرة وأودعوه قيما موسيقية قوامها التفعيلة، وذلك بعد اتساع رقعة التصحر وكثرة تنقل الشعراء فى البيداء التى أحسوا إيقاعها وإيقاع رواحلهم الرتيب والمستمر فيها إلى ما لا نهاية.

هكذا كانت مسيرة الشعر فى جزيرة العرب، وتلك كانت خطواتها منذ بدأ فى أحضان الكنعانية والبابلية والحميرية.

الهوامش:

١ـ راجع المسعودى فى كتابه **أخبار الزمان** ط بيروت سنة ١٩٨٣ ص ص ٨ ، ٨٦، ١٠٢ .

٢ـ راجع كتابه بالفرنسية **حضارة أشور وبابل Civilisation d'assur et de Babyione** فى أكثر من موضع.

٣ ـ انظر : **Semitic and Hamitic Origins**, London 1934

٤ ـ أحمد سوسة: **حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور**، ط. وزارة الإعلام العراقية، السلسلة الإعلامية رقم ٧٩، ص ٦٥ ، .

٥ ـ نحميا ٢ :١٩ ، إرميا ٢٥ :٢٤ ، إشعيا ١٣ :٢٠ وانظر أيضاً لجواد على **تاريخ العرب قبل الإسلام** ط. بغداد سنة ١٩٥١ ، ١ : ١٦٩ .

٦ ـ **حضارة العرب ومراحل تطورها** ص ٥٩ .

٧ ـ **أخبار الزمان** ٤ .

٨ ـ راجع مادة «شعر» فى **دائرة معارف البستانى** ، ط. المعرفة بيروت، ١ : ٤٧٤ وما بعدها، وكذلك شرح قصيدة نشوان الحميرى فى **ملوك حمير وأقيال اليمن** ص٤، ٢، ٦، ١٠ وفى ص ١٤ أن حمير بن سبأ بن يعرب هو صاحب أول مرثية قيلت فى العرب .

٩ ـ راجع أيضا مادة «شعر» فى **دائرة المعارف الإسلامية** ١٣ :٣٠٤ وما بعدها (مصورة عن نسخة طهران) .

١٠ ـ **أمالى المرتضى** ط. دار الكتاب العربى ببيروت ١٩٦٧ ، ١ : ١٩١ ، ١٩٢ .

١١ ـ أبو هاشم الرازى ، **كتاب الزينة** ١ : ٩٥ .

١٢ ـ **بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف** ، ط. الخانجى بمصر ١٩٧٦ ، ص ١٥ ، وتحابى فى السطر الأول هو أبيس .

١٣ ـ **بدايات الشعر العربى** ، ص ١٣ .

١٤ ـ **الساميون ولغاتهم** ٣١، ٨٨ . ط. المصرى بالإسكندرية ١٩٧١ ، والتكوين ٨ ، والخروج ١٥، والقضاة ٥ .

١٥ ـ **الساميون ولغاتهم** ٩٥ .

١٦ ـ أيوب ١ : ٦ .

١٧ ـ يمكن مراجعة أسطورة كارت ملك صيدون فى **ملاحم وأساطير من الأدب السامى** ١٨٥ لأنيس فريحة، ط. النهار ببيروت ١٩٧٩ .

١٨ ـ ذكر موسكاتى فى **الحضارات السامية** ٨٢ أن الملكية الأدبية فى الشرق الأدنى القديم كانت معدومة .

١٩ ـ من النماذج الدالة على ذلك واقعة جذيمة الأبرش وقصير والزباء ومعارك داحس والغبراء .

٢٠ ـ **الموشح** ، ط. السلفية ١٣٤٣ ، ص ١٢٥ .

٢١ ـ محمد القصاص: **الشعر العبرى** ، ط. الأنجلو، دون تاريخ ، ص ٢٢ .

٢٢ ـ ط. بيروت (السادسة) سنة ١٩٨١ مادة «شعر» ، ص ٥١٠، ٥١١ .

٢٣ ـ المزامير ٢٩ : ٥ ومثال التناقضى فى الأمثال ١٠ : ١ «الابن الحكيم يسر أباه والابن الغبى يحزن أمه» وفى سفر متى **بالعهد الجديد** ٨ : ٢٠ «للثعالب أوجرة، ولطيور السماء أوكار، أما ابن الإنسان فليس له ابن يسند رأسه» .

٢٤ ـ أغنية موسى ومريم بعد عبور بنى إسرائيل البحر الأحمر، منظومة على إيقاعات الرقص (خروج ١٥ : ١ـ ٢١) ومن التهذيب كلمات يعقوب قبيل وفاته وتتخذ نموذجا للشعر السامى. ويشبه سفر أيوب الدراما، وفى سفر القضاة وقدر من الشعرين القصصى والدرامى.

٢٥ ـ بخلاف الروب الذى توصف به لغة النثر (مادة قصد فى **لسان العرب**) .

٢٦ ـ **الساميون ولغاتهم**، ص ١٨٠ .

٢٧ ـ الفرقان، آية ٥ .

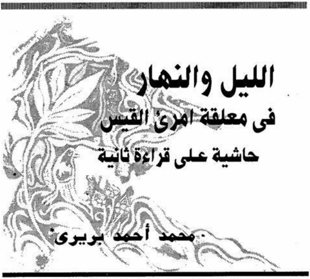
٢٨ ـ **السيرة** ، بتحقيق السقا وغيره، القاهرة ١٩٥٥ ، ٣ : ٤٣ .

٢٩ ـ **التفسير الكبير** ، ط. بولاق ١٨ : ١٣٧ .

٣٠ ـ الأحقاف، آية ١٧ .
٣١ ـ نجيب محمد البهبيتى : **المعلقة العربية الأولى** ، ط. دار الثقافة بالدار البيضاء ١٩٨١ ، ١ : ٦٠ .
٣٢ ـ **أصول الشعر العربى** ، بترجمة يحيى الجبورى، ط. مؤسسة الرسالة سنة ١٩٧٨ ، ص ٨٣، ٨٦ .
٣٣ ـ السابق ص ٨٧ .
٣٤ ـ نفسه ٧٨، ٧٩ .
٣٥ ـ **الشعر والشعراء** ١ : ١٣٨ ، **الأغانى** ٦ : ١٢٧ ، ١١ : ١٢٥ ، ٢٠ : ٨ ، **رسالة الغفران** ٣٥٥ ، نشوان الحميرى فى **ملوك حمير وأقيال اليمن** ١٤٤ ، ١٨٣ ، **صفة جزيرة العرب** للهمدانى ٣٧١ مثلا والإكليل له فى مواضع عدة يتفق مع ما أورده وهب بن منبه فى التيجان ٢٢٣ ، وفى هذا الموضع بالذات نقرأ قصيدة من هذا النوع لشمر يرعش بن ناشر النعم .
٣٦ ـ نفسه ص ٨١ .
٣٧ ـ **البيان والتبيين** ، بتحقيق السندوبى ١ : ٢٩٥ (الثانية) .
٣٨ ـ **الفهرست**، ص ٥ .
٣٩ ـ هشام الكلبى: **كتاب الأصنام** ، مكتبة النهضة المصرية (دون تاريخ) ص ص ٦٥ ، ٦٩ .
٤٠ ـ على سبيل المثال سفر العدد ٢١ آيات ١٧ وما بعدها، وظل لهذه الرقى التمائم ذكر حتى اكتمال أسباب القصيدة الجاهلية، ومن قبيل ذلك قول سلمه بن الخرشب الأنمارى:

تعوذ بالرقى من غير خبلٍ   وتعقد فى قلائدها التميم

راجع أيضا **المفضليات** بتحقيق شاكر وهارون، ط. بيروت عن نسخة صدرت فى مايو ١٩٤٢ ، ص ٤٠ .
٤١ ـ **دراسات فى الأدب العربى** ١٣٤ .
٤٢ ـ راجع **تاريخ الطبرى** ١ : ١٤٠٠ وكتاب **أيام العرب فى الجاهلية** لمحمد جاد المولى وآخرين ٣١ ، ط. دار الفكر (دون تاريخ) .
٤٣ ـ **أيام العرب فى الجاهلية** ، ١١ص ٣١ ، مؤد أى ذو أداة من السلاح، و «وأناه» تقرأ «وآسن» .
٤٤ ـ **المفضليات** ١٥٧ ، والمعزب هو المتنحى بإبله، والمتالى جمع متلية ما نتج بعضها وبقى بعضها .
٤٥ ـ بشرح التبريزى ٣ : ٨٣ .
٤٦ ـ **تاريخ الشعوب الإسلامية** ١ : ٣٢ .
٤٧ ـ السابق ١ : ٣٠ .
٤٨ ـ **تاريخ الأدب العربى** ١ : ٤٣ .
٤٩ ـ **تاريخ الشعوب الإسلامية** ١ : ٣١ .
٥٠ ـ **طبقات فحول الشعراء** ١٩٦ ، ١٩٧ والسفاسير جمع سفسير وهو السمسار .
٥١ ـ بطبيعة الحال ظلوا يقسمون بالأصنام، وقد روى أن المنذر لما سمع بموت زيد بن عدى بالشام وأراد أهل الحيرة أخذ نوقه . قال: لا، واللات والعزى لا يؤخذ مما كان فى يد زيد ثفروق! والثفروق قمع التمرة، يكنى به عن القلة .
٥٢ ـ راجع **التاريخ العربى القديم** بترجمة فؤاد حسنين على ٢١٢ وما بعدها، ط. القاهرة ١٩٥٨ .
٥٣ ـ **الصاحبى** ص ص ١ ، ٤٤ ، السيوطى فى **المزهر** ، ط. الحلبى سنة ١٩٥٨ ، ٢ : ٣٤٦ .
٥٤ ـ **مروج الذهب** ٢ : ٧٥ ، ٧٦ .
٥٥ ـ ط. دار الثقافة بالدار البيضاء عام ١٩٨١ .
٥٦ ـ **المعلقة العربية الأولى** ١ : ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٤٢ ، ٤٨ .
٥٧ ـ **حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور** ، ط. وزارة الإعلام بالعراق، السلسلة الإعلامية رقم ٧٩ ، ص ص ٢٢ . ٢٤ .
٥٨ ـ **حضارة العرب**، ص ١٨٠ ، ١٨٣ ، ١٨٦ ، ١٨٧ .
٥٩ ـ لحجر آكل المرار من كندة على زياد بن الهبولة من قضاعة وكان ملكا من ملوك الشام، وأما حجر فقد قتل فى الحرب زوجه هندا لخيانتها إياه وذلك بأن ربطها بفرسين ثم ركضهما فقطعها!
٦٠ ـ يريد الباحث أن يؤكد أن تلك المعارك – وكان عمادها الشعر والكهانة وأعمال العظام – تلفت دائما إلى ملحمة جلجاميش من حيث كانت شعراً يعرض لكل أولئك، وقد علقت الملحمة عند اشوربانيبعل، وفعلها الفينيقيون واليونان . راجع أيضاً **المعلقة العربية الأولى** ١ : ١٢٠ ، ١٣٠ .
٦١ ـ راجع اللوح الأول من **ملحمة جلجاميش** .
٦٢ ـ **ملوك حمير وأقيال اليمن**، ص ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٤ .
٦٣ ـ تطرق هنا أوتو نفستم إلى حكاية الطوفان التى أفزعت عشتار وراحت تبكى على نسلها فى الأرض والآلهة يبكون معها – إيلانى بكوايتيشيا – وبعد أن غيض الماء أمر إنليل فسكن أوتو نفستم بعيداً فى مصب الأنهار .
٦٤ ـ **طبقات النحويين واللغويين**، ١٧٩ .
٦٥ ـ **طبقات الفحول** ٢٣ ط، المعارف ١٩٥٢ .



الليل والنهار فى معلقة امرئ القيس

حاشية على قراءة ثانية

محمد أحمد بريرى*

تناول مصطفى ناصف فى كتاب (قراءة ثانية لشعرنا القديم)[1] أجزاء من معلقة امرئ القيس ضمن فصول مختلفة. غير أنه، مع ذلك، لم يقدم فى كتابه هذا قراءة متكاملة للمعلقة. وتسعى الدراسة الحالية إلى تأويل المعلقة، مستفيدة من قراءة مصطفى ناصف ومكملة لها. لهذا، كانت عبارة «حاشية على قراءة ثانية» مكملة لعنوان الدراسة.

تتوزع معلقة امرئ القيس، كما هو معروف، على ستة خطابات[2] متعاقبة، هى الوقوف على الطلل، والحديث عن النساء فيما يعرف بالغزل، ثم معاناة الشاعر من ليل طويل، يعقبها مقارنة بين معاناة الشاعر ومعاناة الذئب، ثم وصف الفرس، وينهى الشاعر قصيدته بحديث البرق والسيل. ومن ثم، تهدف الدراسة الحالية إلى تحليل القصيدة كاشفة عن العلاقات بين هذه الموضوعات التى تبدو شديدة الاختلاف عن بعضها وبعض، وذلك من خلال النظر فيما بين التفاصيل التى يسوقها الشاعر فى تضاعيف كلامه عن كل موضوع، من تناظرات أو تشابهات، تضع أيدينا عل الوشائج الباطنة بين موضوعات القصيدة، التى تبدو للوهلة الأولى منبتة الصلة عن بعضها وبعض.

وليست هذه المحاولة الأولى من نوعها، فهناك على الأقل دراستان سابقتان لكمال أبو ديب وعدنان حيدر، حاولت كل منهما تحليل معلقة امرئ القيس تحليلاً بنيويا بهدف البحث عن الصلات الباطنية بين موضوعات القصيدة، أى النظر فى البنية السطحية للقصيدة من أجل اكتشاف بنيتها العميقة[3].

يفتتح امرؤ القيس معلقته ببكائه المشهور على الطلل:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل
ترى بعر الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل
كأنى غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحى ناقف حنظل

* قسم اللغة العربية، آداب القاهرة، فرع بنى سويف.

وقوفا بها صحبى على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
وإن شفائى عبرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معول(٤)

يثير المكان المقفر أشجان الشاعر فيبكى مرتين، مرة فى قوله «قفا نبك» وأخرى فى قوله «وإن شفائى عبرة مهراقة». إن غياب الحياة من المكان الذى أصبح مسكنا للوحوش، بعد أن كان عامراً بالحبيبة آهلاً بساكنيه من البشر، هو الذى حفز الشاعر إلى البكاء. لكن النص، مع ذلك، لا يستسلم للقنوط والحزن، ولا يستسلم لمعنى الموت، أو الدمار، الذى يثيره رؤية المكان الخالى من البشر، وقد سكنته الوحوش. تتجلى مقاومة النص لمعنى الموت عن طريق الإشارة إلى «حب الفلفل» حين شبه الشاعر به بعر الآرام. إن حب الفلفل «يعبر عن رغبة لا شعورية ـ غالباً ـ فى إثبات حياة جديدة»(٥). يضاف إلى ذلك أن النص أشار مرة أخرى إلى الحب فى المقارنة بين حال الشاعر، عند وقوفه باكيا، ورجل يجنى الحنظلة «ينقفها بظفره ليستخرج منها حبها»(٦) كما يشرح لنا الزوزنىّ. تسيطر، إذن، الفكرة التى يوحى بها الحب على تفكير الشاعر. إن استنبات الحياة يهم الشاعر لأنه وسيلته فى مقاومة الإحساس بالدمار أو الموت الذى يوحى به المكان المهجور. يؤازر حب الحنظل، إذن، حب الفلفل فى تزكية معنى مقاومة الموت. ولا يفوتنا هنا أن النص يشير إلى رجل «ينقف»، رجلٍ يبذل جهدا فى سبيل استخراج حبة الحنظل. ومن المهم أيضا أن نلتفت إلى أن الرجل يحاول استخراج حبة الحنظل «غداة البين»، أى أن لحظة البحث عن الحياة متمثلة فى حبة الحنظل تلتبس بلحظة الموت متمثلة فى مفارقة المحبوبة للمكان وتحويله، من ثم، إلى مرتع للوحشة والدمار. يقول الزوزنى تعليقا على ذكر الحنظل: «كأنى عند سمرات الحى يوم رحيلهم ناقف حنظل، يريد وقفت بعد رحيلهم فى حيرة وقفة جانى الحنظلة..». بيد أن هذه الحيرة لا تستلزم أن يكون هذا الحائر بمثابة من يجنى حب الحنظل، كما أن وقوف الشاعر غداة البين لا يلزم أن يكون «لدى سمرات الحى». إنما استلزم هذه التفصيلات توجه النص عن ميل إلى الإيحاء بمعنى الحياة المتجددة. تتآزر بعض التفصيلات، إذن، فى تزكية الفكرة الكامنة فى حب الفلفل. غير أن هذه التفصيلات لا تتساوى، ولا يعد ذكر أحدها تكراراً لذكر الآخر. إن الإشارة إلى الشجر والآرام مثلاً تعضد معنى الحياة لكنها لا تساوى الإشارة إلى الحب؛ لأن الحب يرمز لمعنى إمكان الحياة فى المستقبل، أو معنى إمكان النمو وتجديد الحياة فى الزمن الآتى. يحمل الحب معنى التبشير بالحياة، فهو من النبات بمثابة الجنين أو الحمل.

ويتخذ معنى تجدد الحياة مظهراً آخر فى ذكر «العرصات». يقول الزوزنى «سميت ساحة الدار عرصة لأن الصبيان يعرصون فيها أى يلعبون ويمرحون»(٧). فى الطفولة التى ترتبط بكلمة العرصات، إشارة غير خافية إلى معنى نضارة الحياة ونموها.

فى المقدمة الطللية للمعلقة موقف عام ينطوى على تناقض؛ فالمكان الذى خلا من ساكنيه وأصبح بالتالى شديد الإيحاء بمعنى الوحشة والعدم، هذا المكان الموحش نفسه يجسده النص؛ بحيث يثير معانى الحياة والنمو والتجدّد بصور مختلفة. كما ينطوى موقف الشاعر من الرسوم على تناقض آخر؛ إذ يشير إليها فى مبتدأ كلامه قائلاً: «لم يعف رسمها». لكنه ينهى حديثه عن الأطلال متسائلاً: «فهل عند رسم دارس من معول؟»، مما يعنى أن الرسوم فانية، بينما هى فى أول كلامه باقية. ويتخذ هذا التناقض مظهراً أسلوبياً آخر فى إضافة الغداة إلى البين فى قول الشاعر «كأنى غداة البين». لأن البين، وهو معنى سلبى، يضاف إلى الغداة أو النهار، وقد ارتبط الليل والنهار فى هذه القصيدة، على وجه الخصوص، بالمعانى السلبية والإيجابية على التوالى، كما سيتبين فيما بعد. من هنا، كانت إضافة الغداة إلى البين منطوية على تناقض آخر. يضاف إلى ذلك كله أن التناقض تمثل حسياً أيضاً فيما يشبه إقامة صراع بين «جنوب» و«شمأل»، إذ تأتى إحداهما لتطمس الرسوم وتدمر المكان، فتأتى الأخرى من الجهة المعاكسة لتظهر الرسوم وتبقى عليها.

نستطيع، على هذا، أن نؤوّل بكاء الشاعر بأنه بكاء من تنازعته الأضداد، على حد تعبير لطفى عبد البديع(٨)، فالأنا

التى تنطوى عليها القصيدة ممزقة بين الواقع المتمثل فى الرسوم الدارسة والمكان الموحش من جهة، والحلم المتمثل فى الآرام والسمرات والعرصات وحب الفلفل والحنظل من جهة أخرى. إن حزن الشاعر ناجم عن إحساس ناضج نبيل بالمفارقة المأساوية بين الواقع والحلم.

*

بعد أن يفرغ الشاعر من الحديث عن الأطلال يبدأ فى التعامل مع ما يسمى الغزل. ولئن كانت المرأة هى الموضوع المشترك بين خطابى الأطلال والغزل، فإن المجاورة بينهما كالمجاورة بين الحضور والغياب. تغيب المرأة فى وقوف امرئ القيس على الطلل من جهة الواقع ومن جهة الخيال على السواء. إنها، فى هذه الحالة، أشبه بكائن ميتافيزيقى يفتقده الشاعر، غير أنه لا يعينه. ينحصر وجود المرأة عندئذ فى كلمة «حبيب» فى قول الشاعر «قفا نبك من ذكرى حبيب»، وهى كلمة تجهل المرأة أكثر مما تعرفها. أما فى الغزل، فإن المرأة تكتسب وجودا فيزيقيا محسوسا. فى الغزل يعين الشاعر المرأة بطرق مختلفة؛ إنه يعينها أولا عن طريق تسميتها، فهى «أم الحويرث» مرة و«أم الرباب» مرة أخرى:

كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل
إذا قامتا تضوع المسك منهما
نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

فى هذين البيتين يشع الوجود الشعرى للمرأة بمعنى الأمومة والجمال. لقد اختار الشاعر أن يذكر امرأتين، لا امرأة واحدة، كما اختار أن يعينهما فى المرتين عن طريق الكنية، لا الاسم، كأنه يريد أن يردّد كلمة «أم»، محاولا، على هذا، أن يقتنص معنى الأمومة فى الكنية. وترتبط هذه الأمومة بمعنى الجمال الذى جسده الشاعر فى المسك والقرنفل وريح الصبا. بذلك تؤول المرأة إلى رائحة طيبة تتضوع من المسك والقرنفل، ثم تأتى ريح الصبا فتغمر الكون بهذا الطيب، وتلفه به. ومن المهم ألا نفصل بين معنى الأمومة ومعنى الجمال لكى نفهم تجربة امرئ القيس فهما صحيحا، فالخير والجمال وجهان لكائن شعرى واحد. إن هذه الطريقة فى الفهم تشرح لنا لماذا بكى الشاعر حين افتقد أم الرباب وأم الحويرث:

ففاضت دموع العين منى صبابة
على النحر حتى بل دمعى محملى

إن بكاء امرئ القيس، وإن كان تعبيرا عن الأسى لافتقاد أم الرباب وأم الحويرث، أقرب إلى التهدّج منه إلى الحزن الخالص؛ لأنه اقترن بافتقاد الخير والجمال اللذين جسدهما النص فى المرأتين. من هنا نفهم هذه المغالاة فى وصف الدموع التى فاضت حتى بلّت محمل الشاعر. إنه بكاء مهم، ذو دلالة، لأنه ارتبط بافتقاد وجود بأسره، وجود حافل بالخير والجمال.

وينبغى أن نلاحظ أن الغزل، وإن كان موضوعا يحدث من خلاله النص نوعا من الانفراج للموقف المتوتر الذى أثارته المقدمة الطللية، فإنه لا يزال يتحمل فى بدايته بمعنى الأسى. كأن الغزل فى بدايته استمرار أو صدى لبعض المشاعر التى تحملها موضوع الأطلال. بيد أن النص بعد ذلك آخذ فى إشباع المعانى الإيجابية والمطامنة من الدلالات السلبية. يأخذ النص، بعبارة أخرى، فى توليد دلالات ترتبط بحب الفلفل أكثر مما ترتبط بالبكاء على المنازل المهجورة الموحشة.

بعد أن فاضت عين امرئ القيس بالدموع حتى بل دمعه محمله، بدأ فى تذكر المرأة مرة أخرى، ولكن على نحو يكاد يخلو خلوا تاما من الأسى:

ألا رب يوم لك منهن صالح
ولا سيما يوم بدارة جلجل
ويوم عقرت للعذارى مطيتى
فيا عجبا من كورها المتحمل
فظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهداب الدمقس المفتل
ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات إنك مرجلى

تقــول وقــد مــال الغــبـيط بنا مــعــا

عــقــرت بعيــرى يا امــرأ القــيس فــانزل

فــقلت لهــا ســيــرى وأرخى زمــامــه

ولا تبـــعـــديني من جناك المعلل

تفيض هذه الأبيات بالشعور بالبهجة والخلو من الهموم، كما تكشف من الإحساس بالامتلاء بالحياة، وهو إحساس تمثل نضيا على نحو حسى فى هذه الناقة التى فاض خيرها وعطاؤها، حتى إن الشاعر يتعجب قائلا: «فيا عجبا من كورها المتحمل». لقد عقر الشاعر ناقته للعذارى مدفوعا برغبة قوية فى العطاء، فطاوعته الناقة فى إرضاء هذا الدافع. ويتمثل هذا الإحساس بالوفرة والثراء والامتلاء من وجه آخر، حين يشير النص إلى أن لحم الناقة وشحمها فاضا حتى إن العذارى رحن يلعبن به. والإحساس بالوفرة والعطاء الغزير يخالطهما إحساس بالجمال؛ لأن شحم الناقة يشتبه فى الرؤية الشعرية بثوب أبيض نفيس تهدلت أطرافه. ولا ننسى فى هذا السياق أن النص يشير إلى النساء مرتين بأنهن عذارى، مما يتجاوب مع بياض الدمقس فى إثارة الإحساس بالطهر والنقاء، فضلا عن الإحساس بالجمال.

أما موقف عنيزة الذى يبدو فيه نوع من التمنع أو الكف عن العطاء، فهو أقرب إلى اللهو والعبث، وهو فى حقيقة الأمر استمرار لحالة اللعب، ولعل الإشارة إلى القصة التى تضاف إلى يوم دارة جلجل مما يفيد فى هذا الموضع. بعد أن عقر امرؤ القيس راحلته ونحرها:

«جمعت الإماء الحطب وجعلن يشوين اللحم إلى أن شبعن، وكانت معه ركوة فيها خمر، فسقاهن منها، فلما ارتحلن قسمن أمتعته، فبقى هو دون راحلة، فقال لعنيزة: يا ابنة الكرام، لابد لك من أن تحمليني، وألحت عليها صواحبها أن تحمله على مقدم هودجها، فحملته، فجعل يدخل رأسه فى الهودج يقبلها ويشمها»(٩).

ومن المهم فى هذه الأبيات قول الشاعر مخاطبا عنيزة: «ولا تبعديني من جناك المعلل». ففى هذا التعبير جعل النص «العشيقة بمنزلة الشجرة، وجعل ما نال من عناقها وتقبيلها وشمها بمنزلة الثمرة». إن الخيال الشعرى الخلاق يحيل المرأة إلى مصدر للخير والخصب، بحيث يصير تعلق الشاعر بها وعشقه إياها، تعلقا بمعانى توليد الحياة والثمر(١٠)، إن تولد الثمر عن الشجر، أو بالأحرى «ولادة» الشجر للثمر، هى التى حفزت الشاعر إلى أن يقول عقب ذلك:

فـمـثلك حـبلى قـد طرقت ومـرضـعـا

فــألهــيـتــهــا عن ذى تمائم مــحــول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق

وتحـــتـى شـــقــــهـــا لم يحــــول

اشتبهت المرأة فى مخيّلة الشاعر بشجرة يسعى إلى جنى ثمارها، مما قاده من حيث يدرى أو من حيث لا يدرى، إلى تحقيق هذه الصورة وجعلها واقعا معاينا ملموسا، فآلت الشجرة المثمرة إلى امرأة حبلى وأخرى مرضع، كما آلت الثمرة إلى طفل «ذى تمائم محول». ولا يصح فى مثل هذا الشعر أن يلهينا المعنى الظاهر، الذى يبدو موغلا فى الحسية عن الدلالة الرمزية التى يتوجه عنها النص؛ لأن هذه الدلالة هى التى تضع أيدينا على العلاقة بين وجوه التعبير المختلفة، هذه الدلالة هى التى تكشف لنا العلاقة بين قول الشاعر «ولا تبعديني عن جناك المعلل»، وما ذكره عن الحبلى والمرضع وذى التمائم. إن الشاعر الجاهلى، فى الغالب، لا يبلغ هذا المدى من الحسية والمادية الشديدة إلا فى لحظات توهج بعض المعانى الروحية الباطنة.

لكن أحدا لا يملك، مع ذلك، أن ينكر أن امرأ القيس من الناحية الواقعية المباشرة يفتخر بشدة أسره للنساء، وكيف أنه يغلبهن على أمرهن فلا يملكن له دفعا. لكن هل كانت هذه الإشارات المتعاقبة إلى مجال دلالى بعينه، أعنى مجال الحمل والرضاعة والأمومة والطفولة، هى السبيل الوحيد إلى التعبير عن المعنى الواقعى المباشر؟ يبطن الموقف الواقعى، إذن، موقفا ميتافيزيقيا، حيث تستغرق «الأنا» الشعرية فيما يشبه حلما مثاليا.

إن الشبقية لا تفسر الخصوصيات التعبيرية التى اختار النص أن يجسد رؤيته من خلالها. والشبقية، على كل حال،

معنى مبذول لأى قارئ ولا يؤدى إلى الربط بين تفاصيل القصيدة. الشبقية فى هذه القصيدة من المعانى المطروحة فى الطريق، يعرفها الجاهل والعالم، كما كان يقول الجاحظ[11]. إن شبقية امرئ القيس لا تنفصل، من ناحية وجودها الشعرى ومن ناحية سياقها، عن التفكير فى معنى الخصوبة وتجدد الحياة. وعلينا ألا ننسى أن الشاعر هتف فى مبتدأ خطابه الغزلى بالأمومة حين استدعى عن طريق التذكر أم الحويرث وأم الرباب، ثم أخذ هذا الإحساس بالأمومة يتعمق شيئا فشيئا.

يقول الزوزنى فى شرحه البيت الأخير:

«إذا ما بكى من خلف المرضع، انصرفت إليه بنصفها الأعلى فأرضعته وأرضته، وتحتى نصفها الأسفل لم تحوله عنى، وصف غاية ميلها إليه وكلفها به، حيث لم يشغلها عن مرامه ما يشغل الأمهات عن كل شئ»[12].

لكننا نقول إن عشق امرئ القيس للمرأة هو عشق للأمومة بمعناها الروحى. ولو أراد الشاعر أن يقرر، حقا، مدى كلف المرأة به لكان جديراً أن يقول إن شغفها به شغلها عن رضيعها فلم تلتفت إلى بكائه. لكن النص أصر على أن ترضع المرأة طفلها، ويبدو أن هذا الإصرار لفت نظر الشارح، فقال إن المرأة أرضعت الطفل «وأرضته». المرأة فى الوعى الشعرى كائن روحانى معطاء يمنح المتعة واللذة، من باب العطاء، ويمنح فى الوقت نفسه الخصوبة ويجدد الحياة. وليس بخاف أن الشبق يكتسب، من جراء ارتباطه بإرضاع الوليد، بعدا آخر، لأن النص لا يفصل بين لحظة الشبق ولحظة الرضاعة، بل ينسجهما معا بحيث لا يتأتى الفصل بينهما. إن الشبق والرضاعة يلقى كل منهما بظله على الآخر. ولعله لهذا كان انقسام المرأة إلى شقين: «انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول» تعبيرا عن معنى الكائن الواحد الذى يمنح شيئين فى لحظة واحدة. [والحق أن جانب المحاكاة فى هذا البيت ضعيف جدا، لأنه من الوجهة الواقعية يصعب تصور امرأة تمارس المتعة الجسدية وترضع طفلها فى آن. حقيقة الأمر أن هذا الموقف اللامعقول يدل دلالة واضحة على أن الشاعر كان بسبيل تجسيد معنى رمزى. أى أن الموقف كله له طبيعة رمزية واضحة. إنه يشبه ما يحدث فى الأحلام حين تجتمع أشياء ومواقف يستحيل أن تجتمع فى الواقع. والحق أن الشعر الجاهلى زاخر بمثل هذه المواقف اللامعقولة، أو العبثية. وحين يصادف قارئ الشعر الجاهلى مثل هذه المواقف فعليه أن يديم فيها النظر، لأنها فى الغالب تنطوى على دلالات محورية قد تكون مفاتيح مهمة لفهم المرامى البعيدة للنصوص].

قبل المضى فى تحليل غزل امرئ القيس، تجدر الإشارة إلى أن تأويل كلام الشاعر فى قوله «لا تبعدينى عن جناك المعلل» وفى ذكره للحبلى والمرضع والطفل ذى التمائم، تم على هدى من المعنى الرمزى لحب الفلفل، الذى أشار مصطفى ناصف إلى أهميته، وعلى هدى من إشارة النص إلى حب الحنظل. إن الإشارة إلى الشجر المثمر تشبه الإشارة إلى الحمل والرضاعة، من حيث كانت جميعها تشير إلى فكرة الحياة فى المستقبل. فالجنين من أمه كالحبة من النبات، كما أن الثمرة من الشجرة بمثابة الطفل من أمه.

والحق أن كثيرا من صور التعبير التى عول عليها النص فيما يسمى وصف النساء يعد مظاهر مختلفة للمعنى الرمزى لحب الفلفل، رغم أن الأمر يبدو على خلاف ذلك من ناحية المعنى المباشر، إذ لا يبدو للوهلة الأولى أن ثمة علاقة بين تشبيه بعر الآرام بحب الفلفل أو تشبيه الشاعر لنفسه برجل يجنى حبة الحنظل ووصف جمال المرأة.

يبدأ الشاعر وصفه لجمال المرأة بقوله:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها

تمتعت من لهو بها غير معجل

إن العلاقة، على المستوى الرمزى، بين البيضة وحب الفلفل أو حب الحنظل، ظاهرة فى ضوء قراءتنا السابقة، فالبيضة من الطائر كالحبة من النبات وكالحمل من المرأة، ففيها جميعا يضمر النص فكرة الأجنة التى تبشر بالحياة فى المستقبل. الحبة هى جنين الشجرة، وكذلك البيضة فهى جنين الطائر. إن سيطرة هذه الدلالة على تفكير الشاعر هى التى دفعته، على الأرجح، إلى أن يعود للربط مرة أخرى بين جمال المرأة والبيضة، فيقول:

كبكر المقاناة البياض بصفرة

غذاها نمير الماء غير المحلل

لقد قال الشارح فى تفسير البيت الذى ذكر فيه امرؤ القيس البيضة فى المرة الأولى: «والنساء يشبهن بالبيض من ثلاثة أوجه، أحدها بالصحة والسلامة عن الطمث... والثانى فى الصيانة والستر لأن الطائر يصون بيضه ويحتضنه، والثالث فى صفاء اللون ونقائه»(١٣). والواقع أننا نتفق مع هذا التوجيه لتشبيه المرأة بالبيضة، بشرط ألا ينظر إلى معانى الصيانة والاحتضان والصفاء نظرة حسية، فالأحرى أن نعدها تعبيراً عن حاجات روحية. وذكر الشاعر للبيضة فى المرة الثانية تعزيز لهذه الدلالات التى أشار إليها الشارح ولكن من خلال إضافة تفصيلات جديدة، من مثل الكلام عن الماء الطاهر الذى لم يمسسه بشر(١٤). وفكرة الطهر عبر عنها الزوزنى تعبيرا مباشرا حين ذكر «السلامة عن الطمث». كما أن قول الشاعر: «غذاها نمير الماء غير المحلل» يشى برغبة الشاعر فى أن يكون الصفاء والطهر بمثابة غذاء للمرأة، أى بمثابة عناصر تدخل فى تركيبها. يريد النص أن تتصور الدلالة على الطهر والصفاء فى المرأة. إن هذه الرغبة فى صهر وجود المرأة مع هذه الدلالات يظهر فى استخدام الشاعر لكلمة «المقاناة» وهى الخلط. إن الاختلاط بين الأبيض والأصفر ينتج لونا ليس هو البياض الخالص، كما أنه ليس الصفار الخالص. كذلك يراد بالمرأة أن تستحيل إلى كائن لا نستطيع أن نميّز فى وجوده الشعرى بين جسده ومعنى الصفاء والطهر. ولا ننسى فى هذا السياق أن كلمة «بكر» تتآزر مع معنى الصفاء، كما أنها تذكرنا بالعذارى اللائى ذكرهن الشاعر مرتين، فى قوله «ويوم عقرت للعذارى مطيتى» وفى قوله «فظل العذارى يرتمين..». كما أن المرأة كما ذكر الشاعر «بيضة خدر» فهى لا تختلط بغيرها، إنها مصونة «صافية» غير «محللة».

إن المعنى الروحى للصفاء والطهر يبرره أيضا قول الشاعر فى وصفه للمرأة قرب نهاية الغزل:

تضىء الظلام بالعشاء كأنها

منارة ممسى راهب متبتل

يرتبط «نور» المرأة هاهنا بالمشاعر الدينية التى يثيرها ذكر الراهب. كما أن تبتل الراهب، أى انقطاعه عن مخالطة الآخرين، يمكن أن يلقى الضوء على حرص الشاعر على أن يذكر أن المرأة «بيضة خدر» وأنها تشتبه فى رؤيته بماء غير محلل. إن وصف المرأة بالطهر والصفاء، إذن، يمكن أن يفهم على وجهه الصحيح إذا ربطناه بالراهب.

إن هذا التوجيه لغزل امرئ القيس يشرح للقارئ معنى قوله:

تجاوزت أحراسا إليها ومعشرا

على حراصا لو يسرون مقتلى

إذا ما الثريا فى السماء تعرّضت

تعرُّض أثناء الوشاح المفصل

فى هذا الشعر تلتبس لحظة معاينة المرأة بلحظة التطلع إلى السماء والكواكب. يتطلع الشاعر، إذن، إلى امرأة لا ينفك وجودها الشعرى عن السماء والثريا. ومن هنا، نفهم لماذا يعرض الشاعر نفسه للهلاك، ولماذا «يتجاوز» العقبات والمخاطر. إن تفكير الشاعر فى جمال المرأة يرتبط فى هذا الشعر بالتفكير فى الجمال الكونى، حين يشبه الشاعر التماع الثريا فى السماء بالتماع الجواهر فى الوشاح. يضفى هذا التشبيه على الجمال الكونى بعدا إنسانيا، وبالقدر نفسه، يضفى بعدا كونيا على جمال المرأة. يقول الشارح: «الثريا تأخذ وسط السماء، كما أن الوشاح يأخذ وسط المرأة المتوشحة». إن جمال السماء لا ينفصل فى الوعى الشعرى عن جمال المرأة، بل «يلتبس» به. تعلق الشاعر بالمرأة وحرصه عليها هو حرص على الاتصال بالسماء.

على هذا، لم تكن إشارة النص إلى طهر المرأة وصفاء لونها مجرد وصف للمشاهدة الحسية لجمال المرأة، بقدر ما كانت مشاهدة روحية يخالطها تطلع إلى السماء والثريا. تجسيد جمال المرأة فى معلقة امرئ القيس يتداخل مع تجسيد معنى الصفاء والطهر. ومن هذا قوله:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة

ترائبها مصقولة كالسجنجل

يقـول الزوزني في عـبـارة دالة: إن الصـقل في قـوله «مصقولة» يعني «إزالة الصدأ والدنس وغيرهما»[١٥]، ويقول أيضا إن «صدرها براق اللون متلألئ الصفاء كتلألؤ المرآة». إن هذا الشرح يفسر لنا لماذا يكثر الشعراء من وصف المرأة بالبياض: «مهفهفة بيضاء». في اللون الأبيض يلتمس الشاعر معنى النقاء والطهر أو الخلو من «الدنس» كما قال الزوزني. يريد الشاعر أن يثبت خلوص المرأة من الشوائب عن طريق الإثبات مرة، وعن طريق النفي مرة أخرى حين قال: «غير مفاضة». يريد الشاعر أن يجعل من المرأة مثالا للجمال الخالص الذي لا يعتوره نقص:

وجـيـد كـجـيـد الرئم ليس بفـاحشٍ
إذا هي نـضـتـه ولا بمعطل

والرئم، هو مرة أخرى، «الظبي الأبيض الخالص البياض». خلوص اللون الأبيض في هذا الظبي يؤازره نفي أي شائبة قد تشوب جمال المرأة. لذلك، فإن جيدها «ليس بفاحش»، «ولا بمعطل». وسوف يقول الشاعر بعد ذلك إن بنان المحبوبة «غير شثن»، نافيا كل ما يمكن أن يعكر صفاء جمال المرأة.

. إن تأمل الشاعر في جمال المرأة يتداخل معه تأمل في صفائها وطهرها، كما لاحظنا. والنص في خلال تثبيت هذا التداخل بين دلالتي الجمال والصفاء أو الطهر لا يكف عن بث الدلالة على الخصب بطرق مختلفة. يقول الشاعر:

هصـرت بغـصني دومـة فـتـمـايلت
على هضـيـم الكشح ريا المخلخل[١٦]

يشرح الزوزني هذا البيت قائلا: «شبهها بشجرة الدوم، وشبه ذؤابتيها بغصنين وجعل ما نال منها كالثمر الذي يجتني من الشجر»[١٧]. من الملاحظ أن هذا الشرح يشبه شرحه السابق لقول الشاعر «ولا تبعديني عن جناك المعلل». ولا عجب في ذلك؛ إذ إن الشاعر في الحالتين يعبر عن فكرة المرأة مانحة الخصب، أو المرأة «المثمرة»، منبع الخير والطهر والجمال. غير أننا نلاحظ أن البيت الثاني أكثر إيغالاً في الدمج بين وجود المرأة الشعري ومعنى الخصوبة والعطاء؛ حيث جعل النص تصور المرأة ملتبسا بتصور شجرة الدوم.

يشير هذا البيت إلى ذؤابتي المرأة ورأسها وكشحها ومخلخلها، ثم يقرن ذلك كله بشجرة الدوم، كأن الشاعر يعيد خلق جسد المرأة مازجا فيه صورة الشجرة المثمرة. إن التمايل الذي يشير إليه البيت يصدق على جسد المرأة كما يصدق على تمايل الأغـصـان. ويمضي النص في تكثيف الإحسـاس بالجمال والخير من خلال ما يسمى وصف المرأة. يقول امرؤ القيس عن جمال عيون محبوبته وخدودها:

تصـدّ وتبـدي عن أسـيلٍ وتتـقـي
بنـاظرةٍ من وحش وجـــرة مطـفـل

إن جـمـال عيني المحبوبة في هذا البيت يقترن بظبية مطفلة؛ أي ذات أطفال ترعاهم، مما يعني أن اقتناص لحظة الجمال هو اقتناص لمعاني الأمومة والطفولة في الوقت نفسه. أي أن الأمومة والطفولة، وما توحيان به من معاني الخصب والرعاية وتجدد الحياة، لا تنفصلان في الوعي الشعري عن بث معنى الجمال. يقول الزوزني في شرح هذا البيت إن المرأة حين تعرض بوجهها «تظهر في إعراضها خدا أسيلا، وتستقبلنا بعين مثل عيون ظباء وجرة... اللواتي لهن أطفال»، ثم يقول، وهو ما يعنينا في هذا السياق: «وخصهن لنظرهن إلى أولادهن بالعطف والشفقة، وهي أحسن عيونا في تلك الحال منهن في سائر الأحوال»[١٨]. هناك، إذن، رغبة في اقتناص لحظة خاصة من لحظات الجمال، لحظة ينصهر فيها الجمال بمعاني الشفقة والعطف والرعاية. مشاهدة الجمال عندئذ مشاهدة لمعنى الخير. في مثل هذا الشعر محاولة لإذابة الحدود بين الإحساس بالجمال والإحساس بالخير، لأنهما معا يتجسدان في عيني الظبية الجميلة المشفقة على صغارها. بعبارة أخرى، فإن إدراك الجمال شعريا هو إدراك للخير، كما أن إدراك الخير إدراك للجمال.

ومن اللافت للنظر أن جـمـال المرأة يذكـر في البـيت الشعري الواحد، ثم يثني عليه النص عن طريق التشبيه بفكرة الخير. ظهر ذلك في الأبيات السابقة كما يظهر في قول الشاعر:

وفـــرع يزين المتن أســـود فـــاحـم
أثيث كـــقنو النخلة المتـــعـــثكل

إن وصف غزارة شعر المرأة الجميل الفاحم السواد يقرن بغزارة ما تنتجه النخلة من ثمر، مما يعبر عن فكرة انصهار معنى الجمال ومعنى الخصوبة والعطاء الوفير. ويلفت النظر فى هذا البيت أن الفرع، وإن كان تسمية لشعر المرأة، يوحى بفروع الأشجار، ومما يعنى مرة أخرى أن المرأة والشجرة المثمرة ينصهران فى وعى الشاعر. إن وفرة عطاء النخلة لا تنفصل عن وفرة عطاء المرأة. ولعل هذا المعنى هو الذى حفز الشاعر إلى الاستغراق فى وصف غزارة شعر المرأة بعد هذا البيت فقال:

غدائره مستشزرات إلى العلا

تضلّ العقاص فى مثنى ومرسل

لا يستطيع قارئ هذا البيت أن يذود عن عقله فكرة أن شعر المرأة الغزير «ينبت» من رأسها كما ينبت التمر من النخلة، مما يذكرنا بما حاوله النص قبل ذلك من مزج بين تصور المرأة الجميلة وتصور شجرة الدوم.

إن هذه القدرة على الإنبات ومنح الخصب تتجاوب أيضا مع قول الشاعر:

وكشح لطيف كالجديل مخصر

وساق كأنبوب السقى المذلل

وقوله:

وتعطو برخص غير شثن كأنه

أساريع ظبى أو مساويك إسحل

وكلام الزوزنى فى شرحه للبيت الأول يغنى عن التعليق، فهو يقول إن ساق هذه المرأة «يحكى فى صفاء لونه أنابيب بردى بين نخل قد ذللت بكثرة الحمل فأظلت أغصانها هذا البردى... وشبه صفاء لون ساقها ببردى بين نخيل تظله أغصانها، وإنما شرط ذلك ليكون أصفى لونا وأنقى رونقا»[١٩] . فى هذا البيت تجتمع معانى الخصب والجمال والصفاء، كما هو واضح من شرح الزوزنى.

ويلتمس الشاعر فى البيت الثانى ما ألح عليه فيما سبق من إثبات معنى الإنبات وإنتاج الحياة، حين يجعل أنامل المرأة الجميلة مشتبهة بالمساويك المأخوذة من الإسحل، وهو شجر معين، وحين جعل هذه الأنامل أيضا مشتبهة بأساريع، وهى دود يوجد فى مكان معين هو ظبى (وقد تبدو الإشارة إلى الدود مجافية للذوق الحديث، لكن الشاعر معنى فى هذه الإشارة بفكرة تخلق الحياة فى صورها المختلفة، والربط بين هذه الفكرة وجمال المرأة).

عنى الشاعر فى خطاب الغزل بوصف جمال المرأة ذاكرا جيدها وعينيها وسيقانها وسائر جسدها، فلم يترك جزءاً من هذا الجسد إلا وقد عنى بوصفه. غير أنه عن طريق التشبيه، غالبا، ذكر النباتات والأشجار والمياه والبيض والحمل والرضاعة والثمر وغيرها. وعلى ذلك، فإننا حين نفرغ من قراءة غزل امرئ القيس نجد أنفسنا بإزاء ألفاظ وتعبيرات من مجالين دلاليين؛ مجال جسد المرأة، ومجال الخصب بصوره المختلفة، كأن النص يحفزنا إلى قراءة كل مجال منهما فى ضوء الآخر، أى نقرأ جمال جسد المرأة فى ضوء فكرة الخصب، كما نقرأ الخصب فى ضوء فكرة الجمال. المرأة بوصفها كائنا شعريا تعادل فكرتى الجمال والخير معا. لهذا، لم تكن مصادفة أن ينهى النص وصف جمال المرأة بالبيت الذى يقارن فيه «نور» المرأة بنور مصباح «الراهب»، فقد بلغ النص بالمرأة مبلغا أحالها فيه إلى حالة روحية عقلية لا تختلف عن حالات الاستغراق فى المشاعر الدينية التى أثارها الضوء والراهب المتبتل.

إن مثل هذا الشعر يشرح لنا لماذا عوّل المتصوفة فى التعبير عن تجاربهم الروحية العميقة على رموز الشعر القديم، مثل المرأة والخمر والناقة وغيرها. ففى هذه الرموز استبطن الشاعر الصوفى ما يناسب حالته الروحية؛ أى أن الشاعر الصوفى لم يجد نفسه مضطرا إلى ابتداع رموز جديدة تناسب أفكاره وخواطره وأحواله، لأنه وجد فى تأويل الرموز القديمة كفايته.

قبل المضى فى تحليل معلقة امرئ القيس ينبغى الإشارة إلى ما ذكرته فى البداية من أن هذه الدراسة تفيد إلى أبعد الحدود من الأفكار التى طرحها مصطفى ناصف فى كتابه (قراءة ثانية لشعرنا القديم). إن قسم الغزل من معلقة امرئ القيس هو الوحيد الذى لم يحظ فى هذا الكتاب بتحليل تفصيلى. بيد أن القراءة الحالية لغزل امرئ القيس هى فى

حقيقة الأمر حاشية على ما لاحظه مصطفى ناصف منذ البداية من رمزية تشبيه بعر الآرام بحب الفلفل فى قسم النسيب من المعلقة. لقد كانت هذه الفكرة هى المولدة لكل ما ذكر عن رمزية الوجود الشعرى للمرأة فى غزل امرئ القيس.

اختتم الشاعر خطاب الغزل بأبيات يقول فيها عن المرأة:

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة
إذا ما اسبكرت بين درع ومجول
تسلت عمايات الرجال عن الصبا
وليس فؤادى عن هواك بمنسل
ألا رب خصم فيك ألوى رددته
نصيح على تعذاله غير مؤتل

يلاحظ فى البيت الأول أن تعلق الشاعر بمعنى الطفولة، وما توحى به من معنى نضارة الحياة وتجددها، مازال مسيطرا على وعيه بالمرأة، مما حدا به إلى استبقائها فى تصوره لها، فهو يقول إنها فى مرحلة بين الطفولة واكتمال الأنوثة، فهى «بين درع ومجول». ويشبع النص الدلالة على النمو فى إثبات أن المرأة «اسبكرّت»، أى طالت وامتدت، كما يقول الشارح.

إن هذا الكائن الشعرى الذى يعد تجسيدا لأفكار مثالية أصبح مناط ولاء «الأنا» الشعرية. ولكى نفهم هذا الولاء الشديد للمرأة والتعلق بها تعلقا أدى بالأنا إلى نوع من الصراع مع الآخرين، ينبغى أن نذود عن عقلنا فكرة العلاقة الشخصية بين الرجل والمرأة. فالمرأة التى ابتدعها نص امرئ القيس صارت تعبيرا عن أشواق روحية بعد أن تحولت إلى وجود شعرى محض، وآلت بالتالى إلى مشغلة روحية خالصة.

كان امرؤ القيس مستغرقا فى بناء ما يشبه حلما خلال بنائه لرمز المرأة، غير أن هذا الحلم الطويل تخللته لحظات إفاقة كاد هذا الحلم فيها أن يفلت من وعى الأنا. يظهر ذلك فى الأبيات التى يخاطب فيها الشاعر فاطمة:

ويوما على ظهر الكثيب تعذرت
على وآلت حلفة لم تحلل
أفاطم مهلا بعض هذا التدلل
وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى
أغرك منى أن حبك قاتلى
وأنك مهما تأمرى القلب يفعل
وإن تك قد ساءتك منى خليقة
فسلى ثيابى من ثيابك تنسل
وما ذرفت عيناك إلا لتضربى
بسهميك فى أعشار قلب مقتل

تعكس هذه الأبيات رؤية معاكسة، تقريبا، لكل ما ألح عليه الشاعر فى سائر غزله. يتغلب فى هذه الأبيات معنى الشح والانقباض والكفّ عن العطاء. ومن الجدير بالملاحظة أن تغير أسماء النساء يأتى أحيانا معبرا عن الانتقال بين حالات وجودية مختلفة. إن الحالة الوجودية المرتبطة بأم الحويرث وأم الرباب تختلف عن الحالة المرتبطة بفاطمة، ويصدق ذلك على سائر الأسماء.

إن لحظة الإفاقة من الحلم تعد تذكيرا أو صدى لمعنى الجدب والوحشة اللذين أثارهما وقوف الشاعر على الطلل، على حين أن الحلم بالخصوبة من خلال الغزل يعد تذكيرا أو نموا، بمعنى مقاومة الجدب، الذى أثاره النص أيضا فى الوقوف على الطلل من خلال الإشارة إلى حب الفلفل ووجوه التعبير الأخرى.

يمثل خطاب الغزل عند امرئ القيس حلما طويلا تخللته لحظات إفاقة يسيرة. غير أن هذا الحلم ينقطع انقطاعا مهد له النص حين ألح على فكرة أن «خصوم» الشاعر، أو بالأحرى خصوم أحلامه، يصرون إصرارا لافتا للنظر على إخراج «الأنا» من حلمها المثالى. إن خصم امرئ القيس «ألوى» أى شديد الخصومة، ولا يكف عن نصح الشاعر بترك أحلامه، فهو فى نصحه «غير مؤتل». غير أن الشاعر، رغم ما ذكره من مقابلة عناد خصومه بالتصميم على التمسك بحلمه «وليس فؤادى عن هواك بمنسل»، يفشل فى استئناف حلمه، فهذه الأبيات يعقبها قول الشاعر:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت فى مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل

لم تخرج «الأنا» فى هذه الأبيات من حلمها الحافل فحسب، بل دخلت فى مشهد مناقض للحلم، من حيث كان هذا الليل أشبه شئ بالكابوس. يظهر طابع الكابوس على وجه الخصوص فى تشخيص الليل وجعله شبيها بكائن خرافى يهاجم الشاعر ويجثم عليه. لقد جعل النص لهذا الليل صلبا يتمطى به، كما جعل له «أعجازا» و«كلكلا». بدا هذا الليل الكابوس فى كلام الشاعر سرمدياً لا نهاية له، يريد الشاعر أن يفيق منه دون جدوى: «ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى». ورغم أن الشاعر يعانى من هذا الكابوس معاناة هائلة، فإن الإفاقة منه تعنى معاينة الواقع الذى لا يقل عن الليل إثارة لهموم الشاعر: «وما الإصباح منك بأمثل»

بيد أن هذا الليل الطويل الذى لا ينجلى، ينكشف فجأة عن الصباح[٢٠]، لكن هذا الصباح ليس هو الذى ذكره الشاعر فى قوله «وما الإصباح منك بأمثل». إنه صباح آخر يختلف عن الصباح الواقعى؛ إنه صباح يناهض به النص كابوس الليل. إن الدخول فى هذا الصباح دخول فى حلم آخر يكمل حلم المرأة أو يتكامل معه. والتأكيد على التناقض بين الليل وهذا الصباح واضح فى قول الشاعر «وقد أغتدى»، ثم التثنية على ذلك بقوله «والطير فى وكناتها»:

وقد أغتدى والطير فى وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل

يكر هذا الصباح / الحلم على الليل ويبدده عن طريق الفرس، وهو كائن شعرى ينقض الليل نقضاً. إنه المعادل الموضوعى المعاكس لليل. كانت سمة الليل الرئيسية أنه جاثم لا يريم، لا تتحرك نجومه، فهى مرة علقت «بأمراس كتان إلى صم جندل» ومرة «بكل مغار الفتل شدت بيذبل». أما الفرس فإن الشاعر يقدمه قائلا:

مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل

إن السرعة الفائقة لهذا الفرس تصارع بطء الليل الذى قاسى منه الشاعر. أما الإحساس بهزيمة «الأنا» و«انكسارها» فى أبيات الليل، فإن النص يجابهها بالحلم بهذا الفرس الخرافى المنتصر:

كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل
على الذبل جياش كأن اهتزامه
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
مسح إذا ما السابحات على الونى
أثرن الغبار بالكديد المركل
يزل الغلام الخف عن صهواته
ويلوى بأثواب العنيف المثقل
درير كخذروف الوليد أمره
تتابع كفيه بخيط موصل
له أيطلا ظبى وساقا نعامة
وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

وإذا كان الليل قد تجسد فى صورة كائن ضخم لا أول له ولا آخر فى قول الشاعر «فقلت له لما تمطى...»، فإن هذا الفرس «هيكل» و«ضليع». ويبدو أن الشاعر سلب من الليل قوته وأضافها للفرس، إذ من الملاحظ أن الشاعر أخذ صلابة «صم جندل»، وأضافها إلى الفرس فى قوله «كجلمود صخر»، و«الصفواء» وفى «مداك عروس» و«صلاية حنظل» حين قال بعد ذلك:

كـــأن على المتنين منه إذا انتـــحى
مـــداك عـــروس أو صـــلاية حنظل

فهذه جميعاً وجوه من التعبير عن صلابة الفرس، أراد لها الشاعر أن تنافس الصلابة التى ارتبطت بالليل فى قوله «صم جندل» وفى قوله «يذبل».

وقد حول النص الفرس إلى قوة أسطورية، فتجمعت فيه صلابة الصخور وقوة اندفاع السيل: «حطه السيل من عل». وتتجلى أسطورية الوجود الشعرى للفرس فى استيعابه للطاقة الكامنة فى كل الموجودات، فلهذا الفرس «أيطلا ظبى» كما أن له «ساقا نعامة»، وأيضا له «إرخاء سرحان»، و «تقريب تتفل». إن قوى الطبيعة من جماد وحيوان تتسرب فى هذا الفرس الهائل، وتصبح قوتها جزءا من قوته. ويبدو أن إلحاح الشاعر على الربط بين هذا الكائن الخرافى والماء قصد به مجابهة البحر الذى ارتبط بالليل فى قول الشاعر «وليل كموج البحر»، فقد ذكر الشاعر الماء فى خطاب الفرس فى قوله «حطه السيل» وفى «كما زلت الصفواء بالمتنزل» وفى «مسح» وفى تشبيه جيشان الفرس بجيشان قدور تغلى بالماء «كأن اهتزامه إذا جاش فيه غلى مرجل».

وإذا كانت العلاقة بين الفرس والليل هى علاقة تناقض وصراع، فإن لخطاب الفرس علاقة اتساق مع خطاب المرأة. يقول النص عن هذا الفرس إنه:

كـــأن على المتنين منه إذا انتـــحى
مـــداك عـــروس أو صـــلاية حنظل
كـــأن دمـــاء الهـــاديات بنحـــره
عـــصـــارة حناء بشـــيب مـــرجل
فـــعن لنا ســـرب كـــأن نعـــاجـــه
عـــذارى دوار فى مـــلاء مـــذيل
فـــأدبرن كـــالجـــزع المفـــصل بينه
بجـيـــد مـــعم فى العـــشـيـــرة مـــخـــول

يشير النص من خلال هذه الأبيات إحساسا غير خفى بالجمال، سواء فى وصف الفرس أو سرب النعاج. لدينا فى هذه الأبيات إشارات متناغمة إلى «عصارة الحناء» و«عذارى فى ملاء مزيل» و«الجزع المفصل بينه». هناك عناية واضحة بالألوان البراقة، وهى من أكثر الأمور إثارة للإحساس بالجمال فى الشعر الجاهلى.

كما يلفت النظر فى هذه الأبيات الإشارة للطفولة فى قول الشاعر «بجيد معم فى العشيرة مخول»، وكان قبل ذلك قد ذكر الطفل واللعب فى قوله فى وصف الفرس وسرعة جريه «درير كخذروف الوليد». تمثل الإشارة للطفولة ملمحا آخر من ملامح الربط بين خطاب الفرس وخطاب المرأة، فقد لاحظنا قبل ذلك مدى الارتباط بين تصور المرأة وتصور الطفولة فى خطاب الغزل.

يقول الشاعر بعد ذلك عن الفرس:

فـــألحـــقـــنا بالهـــاديات ودونه
جـــواحـــرهـا فى صـــرة لـم تزيل
فـــعـــادى عـــداء بين ثور ونعـــجـــة
دراكـــا ولـم ينضح بماء فـــيـــغـــسل

تتصهر قوة الفرس وانتصاره، اللذين جسدهما النص فى هذين البيتين، مع الإحساس بالجمال ومع إيحاءات الطفولة، بحيث يصبح الفرس موضوعا تتعانق فيه أحاسيس الخير والجمال والبطولة. يضاف إلى ذلك أن أحاسيس الخير الوفير التى عبر عنها الشاعر فى خطاب الغزل تتجسد فى خطاب الفرس بعد الأبيات السابقة مباشرة:

فظل طهـــاة اللـحم من بين منضج
صـــفـــيف شـــواء أو قـــدير مـــعـــجل

إن الخير الذى جلبه هذا الفرس يذكرنا بالإحساس بالوفرة الذى عبر عنه الشاعر بصور مختلفة فى خطاب الغزل. إن قول الشاعر «صفيف شواء أو قدير معجل» ليس مجرد تقرير عن أصناف الطعام، بل يتوجه النص فى هذا التعبير عن رغبة فى الإشارة إلى تنوع الخير الذى جلبه هذا الفرس ووفرته. يتصل بهذه الدلالة أيضاً وصف الفرس قبل ذلك بأنه «درير»، فالفرس بمقتضى هذه الكلمة يدر بالجرى كما تدر الناقة اللبن. لذلك كله، لم يكن غريبا أن ينهى الشاعر خطاب الفرس قائلا:

ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه
متى ما ترق العين فيه تسفل
فبات عليه سرجه ولجامه
وبات بعيني قائماً غير مرسل

إن استغراق الشاعر فى تأمل هذا الفرس هو استغراق فى تأمل تجسيد حى لمعانى الجمال والخير والقوة والانتصار. لقد تحول الفرس بمقتضى كلام امرئ القيس إلى لحظة جمالية أراد أن يستبقيها فى وعيه وأن يطيل التأمل فيها. تظهر هذه الرغبة فى استبقاء هذه اللحظة فى تكرار كلمة «بات». يريد الشاعر أن يديم النظر فى هذا الوجود الجمالى الذى ابتدعته الكلمة الشعرية. وقد أشار عدنان حيدر فى تحليله إلى أن الفرس يتحول على يد امرئ القيس إلى وثن معبود[٢١].

يتضح من هذا كله أن الفرس نقيض الليل، ولا ينبغى أن ننسى فى هذا السياق إلحاح الشاعر، فى بداية خطابه عن الفرس، على دلالة النهار فى قوله «وقد أغتدى والطير فى وكناتها». إن الفرس نقيض الليل من جهتين، فهو نقيضه أولا من جهة ارتباطه بالصباح الباكر، وثانيا من جهة دلالته على القوة والانتصار، على حين أن الأنا الشعرية فى خطاب الليل كانت تعانى من الضعف والانكسار والهزيمة.

وتختلف الإشارة إلى الغدو فى قول الشاعر «وقد أغتدى...» عنها فى قوله «كأنى غداة البين»، التى ارتبطت فى خطاب الطلل بمعنى الأسى والدمار. يكمن الاختلاف بينهما فى الاختلاف بين الواقع والحلم؛ فى «غداة البين» كان الشاعر مستغرقاً فى تأمل الواقع، أما فى «وقد أغتدى» فقد كان ينمى الحلم الذى بدأ فى الغزل، ثم انقطع فى كابوس الليل، ثم استأنفه الشاعر فى خطاب الفرس.

*

ينشق خطاب الفرس فى معلقة امرئ القيس عن الكلام عن السيل والبرق، بشكل يبدو مفاجئا حين يقول:

أصاح ترى برقا أريك وميضه
كلمع اليدين فى حبى مكلل
يضئ سناه أو مصابيح راهب
أمال السليط بالذبال المفتل
قعدت له وصحبتى بين ضارج
وبين العذيب بعد ما متأملى
على قطن بالشيم أيمن صوبه
وأيسره على الستار فيذبل
فأضحى يسح الماء حول كتيفة
يكب على الأذقان دوح الكنهبل
ومر على القنان من نفيانه
فأنزل منه العصم من كل منزل
وتيماء لم يترك بها جذع نخلة
ولا أطما إلا مشيداً بجندل
كأن ثبيرا فى عرانين وبله
كبير أناس فى بجاد مزمل
كأن ذرا رأس المجيمر غدوة
من السيل والأغثاء فلكة مغزل
وألقى بصحراء الغبيط بعاعه
نزول اليمانى ذى العياب المحمل
كأن مكاكى الجواء غدية
صبحن سلافا من رحيق مفلفل
كأن السباع فيه غرقى عشية
بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

تتردد فى هذا القسم الأخير من المعلقة أصداء واضحة لسائر أقسامها. إن كل خطاب من خطابات القصيدة يتمثل بطريقة أو بأخرى فى خطاب السيل؛ بحيث يبدو القسم الأخير بمثابة تعليق نهائى أو خلاصة للمعلقة كلها. وأول ما نلاحظه فى هذا السبيل أن هذا السيل العارم ينطوى على قوة هائلة تذكرنا بالفرس وما انطوى عليه من جموح.

يبدو السيل قوة جارفة لا تحدها حدود. إن أيمن هذا السيل على «قطن» وأيسره على «الستار» و«يذبل». ويعلق الزوزنى قائلا: «يصف عظم السحاب وغزارته وعموم جوده، وقوله: بالشيم، أراد: إنى إنما أحكم به حدساً وتقديرا، لأنه يرى ستار ويذبل وقطن معا»(٢٢). أى أن هذا السيل لا حدود له فى الواقع؛ لأن تحديد هذه الجبال التى يغطيها، إنما تم على سبيل التخمين، وهى على كل حال جبال متباعدة عن بعضها وبعض. السيل، إذن، قوة هائلة لا يمكن التحكم فيها ومعرفة حدودها. إن هذا المعنى يذكرنا بالفرس الذى قال عنه الشاعر إن أحدا لا يستطيع السيطرة عليه حين قرر أن الغلام يزل عن صهوته، وأنه «يلوى بأثواب العنيف المثقل». وقد جعل الشاعر من الفرس قوة مطلقة حين قال عنه إنه «قيد الأوابد».

وإلى جانب هذه العلاقة الدلالية العامة بين الفرس والسيل، تتحقق علاقة أسلوبية لفظية ملموسة فى المعجم المشترك بين الخطابين. وأول ما نلاحظه هنا أن كلمة السيل وردت بلفظها فى تشبيه الفرس: «بجلمود صخر حطه السيل من عل». كما أن المعجم الدال على الماء والمطر يظهر فى تجسيد الفرس، كما بينا فيما سبق حين أشرنا إلى العلاقة بين الفرس والليل. لهذا، يرى مصطفى ناصف أن هذا السيل تولد عن الفرس:

> «أهمية هذا الفرس واضحة بعد أن ساق امرؤ القيس وصف المطر عقب وصف الفرس. ذلك يعنى أن الفرس والمطر يتداخلان (...) إن فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذى يبذل لإنزال المطر ... فرس امرئ القيس لم يكد ينفصل فى تصور صاحبه عن المعاناة فى سبيل المطر»(٢٣).

ولقد ألح الشاعر فى وصفه للفرس أيضا على المعجم الدال على الحجارة والصخور حين ذكر «جلمود صخر» و «الصفواء» و«مداك عروس» و«صلاية حنظل»، كأنه ينحت هذا الفرس من الجبال التى ذكرها فى معرض حديثه عن السيل؛ كأن الفرس منحوت من «ثبير» و«المجيمر» و«قطن» و«الستار» و«يذبل»، وهى الجبال التى ورد ذكرها فى خطاب السيل.

أما العلاقة بين السيل والليل، فتظهر فى الإشارة إلى الزمن؛ لأن البرق إنما يلتمع ليلا، كما أن مصباح الراهب الذى يشبه به البرق يتضمن أيضا معنى الظلام أو الليل. ومن جهة أخرى، فإن الليل يظهر فى ختام الحديث عن السيل حين ذكر الشاعر العشى فى قوله «كأن السباع فيه غرقى عشية..البيت». وتنعقد العلاقة بين الليل والسيل لفظيا فى ذكر «يذبل». ذكر هذا الجبل فى خطاب الشاعر عن الليل حين قال إن النجوم «شدت بيذبل»، وذكر مرة أخرى فى خطاب السيل حين قال الشاعر إن أيسر المطر «على الستار فيذبل». إن تكرار ذكر هذا اللفظ فى خطابى الليل والسيل يشبه تكرار الصوت والصدى.

وفضلا عن ذلك، فإنه من الناحية الدلالية يتسم السيل فى بدايته بمعنى الدمار الشامل والموت، فقد اقتلع الأشجار والنخيل وهدم الأبنية وأصاب الكائنات الحية بالذعر فأنزل العصم من الجبال. وكلها معان سلبية تعقد صلة دلالية بين هذا السيل الذى يهزم الحياة، والليل الذى هزم الشاعر. وقد كانت الإشارة الصريحة للموت فى آخر بيت فى القصيدة مرتبطة بذكر الليل، كما أسلفنا.

لكن هذا السيل ينطوى على جانب آخر رحيم، ولم تكن قسوته وعنفه إلا مظهرا لمعنى المعاناة التى تسبق كل عمل مثمر، إنه يشبه الثورة التى ظاهرها العذاب وباطنها الرحمة.

وقد ارتبط الجانب الإيجابى للسيل بظهور الصباح الذى بشر بمعانى الخصب والجمال. يظهر ذلك فى تشبيه الغثاء الذى تجمع من جراء السيل بفلكة مغزل لكثرة الألوان وتنوّعها. وقد تم ذلك كله «غدوةً». كان هذا الغثاء المختلف الألوان مقدمة لتكثيف الإحساس بالخصب والجمال. يقول الشارح إن هذا السيل حين نزل «أنبت الكلأ وضروب الأزهار وألوان النبات»(٢٤)، وكل هذا مما يشير فى الشعر القديم أحاسيس الخصب والجمال. وقد شبه الشاعر فى هذا البيت تنوع ألوان النباتات بثياب متعددة الألوان جاء بها تاجر يمنى وبسطها على الأرض عارضا إياها للبيع. لقد «اكتست» الأرض من جراء هذا السيل خصبا وجمالا بعد عريها وجدبها. وكان الشاعر قبل ذلك قد أشار إلى الثياب المخططة حين شبه «ثبيرا»، وقد غطاه الغثاء، بشيخ تغطى

بكساء مخطط. هناك محاولة واضحة لإشباع الدلالة على الخصب والجمال، وجعل الوعى بأحدهما وعيا بالآخر. إنهما دلالتان متلازمتان فى تفكير الشاعر.

بعد أن أشبع النص الدلالة على الخصب والجمال، أعلن عن حالة الاحتفال، والنشوة العارمة التى تكافئ هذه الدلالة، حين ذكر الطيور التى بدت من فرط سعادتها فى الصباح، كما لو كانت قد شربت خمرة بعثت فيها النشاط والفرح. وقد ذكر الصباح فى هذا البيت مرتين؛ مرة فى قوله «غدية»، ومرة فى قوله «صبحن»، أى شربن الخمر فى الصباح. إن كثافة الإحساس بالدمار المرتبط بالليل، يقابلها فى القسم الأخير من القصيدة تكثيف الإحساس بالخير والجمال، مرتبطا بالغدو مرة، وبالصباح مرة أخرى.

ليس بخاف أن سبك الدلالة على الجمال مع الدلالة على الخصب وجعلهما نسيجا واحدا متداخل الخيوط، يمثل رابطة بين خطاب السيل وخطاب الغزل، الذى بينا فيما سبق كيف عبر النص من خلاله عن هذه الفكرة بطرق وأساليب متعددة.

ويلاحظ أن الإشارة إلى الراهب فى الخطابين هى الظاهرة المحددة التى تربط بينهما. ارتبطت المرأة بوصفها كائنا شعريا ينطوى على معانى الخير والجمال بمعنى الضوء والنور، حين شبه الشاعر إضاءتها للظلام «بمنارة ممسى راهب متبتل». وقد كان هذا أيضا حال البرق، بشارة المطر، الذى شبه التماعه «بمصابيح راهب».

غير أن الشاعر لم ينه قصيدته بالبيت الذى تطرب فيه طيور الصباح بجمال الوجود وخصبه فتغرد ثملة بخمر الصباح. لقد كان هذا البيت جديرا أن يكون نهاية متفائلة للمعلقة، لولا أن الشاعر الجاهلى لا يقنع عادة بالمعنى البسيط الذى يرسخ دلالة واحدة، بل يميل، فى الغالب، إلى التركيب. لم يكتف الشاعر بهذا البيت، بل أضاف بيتا ذا دلالة مركبة. بعد الصباح الذى طربت له الطيور، يأتى الليل أو العشى، حاملا معه دلالات تناوش دلالات الغدو والصباح، ففيه نرى السباع غرقى فى السيل: «كأن السباع فيه غرقى عشية». يحل الليل فيحل معه مشهد الموت ممثلا فى السباع الغرقى وقد تبعثرت جثثها فى أرجاء السيل القصوى. لكن جثث السباع، وقد اختلطت بالطين، بدت فى عين الشاعر مثل أنابيش العنصل، أى جذور البصل. إن الدلالة الجوهرية التى أهمت الشاعر فى ختام قصيدته هى خلط فكرة الموت التى تثيرها جثث السباع التى ماتت غرقا فى السيل، بفكرة الحياة التى تثيرها الإشارة إلى نبات البصل. والنباتات، كما لاحظنا فيما تقدم، ترتبط بمعنى الخصوبة والحياة، وبخاصة فى خطابى النسيب والغزل. بل إن النص لم يكتف بذكر النبات، فعين الجذور على وجه التحديد. إن الشاعر مهتم بالجذور لأنها تحمل إيحاء قويا بالحياة، فالجذور هى التى تمد النبات بأسباب الحياة. الجذور هى الجزء الخفى من النبات الذى يكمن فيه سر الحياة.

كانت الإشارة إلى الليل، فيما سبق، واضحة الدلالة على معانى الموت والانكسار. بيد أنها فى آخر بيت فى القصيدة ارتبطت بفكرتى الموت، متمثلة فى جثث السباع الغرقى، والحياة متمثلة فى جذور النبات.

من الممكن أن نؤوّل ذلك بأن النص ينتهى إلى نوع من التشكيك فى المعانى الثابتة مفضلا الرؤية الملتبسة. يريد النص أن يشككنا فى ارتباط الليل بالشر، ومن ثم فى ارتباط النهار بالخير. ليست هناك دلالة واحدة ثابتة للموضوع الواحد. يكاد البيت الأخير فى المعلقة أن يفكك القصيدة كلها.

*

يحتوى خطاب السيل فى ختام معلقته على دلالتى الحياة والموت، أو النهار والليل، دون تغليب دلالة على أخرى، على عكس خطابات الغزل والليل والفرس التى سيطرت على كل منها دلالة واحدة، كان لها الغلبة على ما عداها. وبذلك، يكون آخر أقسام القصيدة مشابها، إلى حد بعيد، أول أقسامها، أى قسم النسيب، ففيه أثار الشاعر فكرة الخراب والجدب من جهة، وفكرة الحياة من جهة أخرى.

يتخذ هذا التشابه بين خطابى النسيب والسيل مظهرا أسلوبيا إلى جانب ما أشرنا إليه من تشابه دلالى عام. يبدأ خطاب السيل بنداء من الشاعر لصاحبه: «أصاح ترى برقا....»، كما بدأ خطاب النسيب بنداء من الشاعر لصاحبه:

«قفا نبك...»، كما أشار النسيب إلى الصحاب فى قول الشاعر «وقوفا بها صحبى... يقولون...»، على حين أن هؤلاء الصحاب لم يعد لهم وجود فيما بعد النسيب إلا حين بدأ خطاب السيل. ويلاحظ أيضا أن خطابى النسيب والسيل يتمان فى الزمن الحاضر، بينما يتم باقى الخطابات فى الزمن الماضى. أما التشابه الثالث فيتجلى فى إشارة خطاب السيل إلى حب الفلفل، أو بالأحرى التذكير بحب الفلفل فى قول الشاعر عن الطيور أنهن صبحن سلافا من رحيق «مفلفل». وقد أتى رحيق الفلفل فى سياق دلالى متسق مع الدلالة الرمزية لحب الفلفل.

وأخيرا، فإن ثمة تشابها شكليا بين خطابى النسيب والسيل. يظهر هذا التشابه فى أن الدلالة على معانى الموت والدمار تأتى على مستوى المحاكاة والتقرير. فالشاعر يبكى على الأطلال الخربة ويحزن لفراق الأحبة ولما يثيره مشهد المكان الذى سكنته الوحوش بعد أن كان عامرا بساكنيه من البشر. وعلى النحو نفسه، فإن الدمار الذى يحدثه السيل يأتى على سبيل المحاكاة وتقرير الأمر الواقع، فالسيل يدمر مظاهر الحياة المختلفة ويفزع الأحياء التى تفر من وجهه. أى أن الدلالة على المعنى السلبى تأتى فى الخطابين على سبيل الحكاية وتقرير الأمر الواقع. أما الدلالة على المعانى الإيجابية فتأتى على مستوى الرمز والخيال والحلم. تتجسد فكرة الحياة فى قسم النسيب من خلال تشبيه بعر الآرام بحب الفلفل، ومن خلال تشبيه الشاعر لنفسه، حال وقوفه لحظة مفارقة الحبيبة للمكان، برجل يستخرج حب الحنظل. وعلى النهج نفسه، تأتى الدلالة على الحياة والخصب فى خطاب السيل من خلال تشبيه «ثبير» بكبير أناس فى بجاد مزمل، وتشبيه رأس المجيمر بفلكة مغزل وتشبيه أنواع النبات والكلأ فى اختلاف ألوانها بثياب بسطها تاجر يمنى على الأرض.

ومن وجوه التشابه الشكلى أيضا قول الشاعر فى النسيب:

كأنى غداة البين يوم تحمّلوا
لدى سمرات الحى ناقف حنظل

وقوله فى ختام خطاب السيل:

كأن السباع فيه غرقى عشية
بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

فى البيت الأول تآلف وتناقض. فيه تآلف بين ذكر الغداة، أى الصباح، وذكر السمرات وحبّ الحنظل. وفيه تناقض بين الغداة والبين، أى الفراق والجدب. ويتضمن البيت الثانى أيضا تآلفاً وتناقضاً. ففيه تآلف بين العشى، أى الليل وما يرتبط به من معان سلبية، وذكر الموت. وفيه تناقض بين العشى وذكر جذور النبات. هناك، إذن، تماثل بين أول أقسام القصيدة وآخر أقسامها، من حيث الدلالة الرمزية العامة ومن حيث الأسلوب والتكوين.

*

بدأ امرؤ القيس معلقته بخطاب النسيب الذى تضمن فكرتى الموت والحياة، ثم انتقل إلى خطاب الغزل الذى نمت من خلاله فكرة الحياة بصور مختلفة، بينما تضاءل إلى حد بعيد صوت الدمار والجدب، الذى لم نسمعه إلا خافتا فى حديث الشاعر مع فاطمة. بيد أن الشاعر، بعد ذلك، انتقل إلى الحديث عن الليل، الذى يعد صدى لمعنى الموت الذى تمثل فى النسيب. ثم عاد الشاعر إلى الجانب الإيجابى فى النسيب حين تعامل مع الفرس الذى يعد نقيضا لليل. وينتهى النص بخطاب السيل الذى تمثلت فيه دلالتا الحياة والموت بحيث سمعنا فيه أصداء واضحة لأصوات القصيدة المختلفة. وقد بينا التماثل القوى بين خطاب النسيب فى مفتتح المعلقة وخطاب السيل فى ختامها. إن هذا الشكل قد يغرى بالقول بأن القصيدة تتخذ شكلا دائريا محكما عاد فيه الشاعر من حيث بدأ. على أن هذا الشكل المحكم ينطوى على مفارقة، لأنه مع إحكامه هذا لا يثبت دلالة بعينها، بل إنه، فى الغالب يسعى إلى تثبيت عدم التثبيت. إن النص فى مجمله ضد الإيديولوجيا الثابتة، أى ضد التعلق بفكرة واحدة عن الموضوع الواحد. ظهر ذلك، على وجه الخصوص، فى تعامل النص مع الليل والنهار، إذ يبدو فى لحظة من اللحظات أن النص يحاول ترسيخ الارتباط بين الشر والليل من جهة، والخير والنهار من جهة أخرى. لكنه فى آخر بيت فى القصيدة يفكك هذا التثبيت تفكيكا واضحا حين يجعل الليل مصاحبا للموت والحياة فى آن؛ بحيث يدعونا إلى أن نعيد النظر فى موقفنا من الليل، ويدعونا بالتالى إلى أن نعيد النظر فى نقيضه، أى النهار.

الهوامش :

(١) مصطفى ناصف **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، مطبوعات الجامعة الليبية (دون تاريخ).

(٢) آثرت استخدام مصطلح خطاب Discourse لما يتضمنه من معنى القواعد الكامنة فى كل موضوع من موضوعات الشعر القديم. فالشاعر القديم حين يتعامل مع موضوع تقليدى يكون بإزاء اختيارات تعبيرية عدة ترتبط بهذا الموضوع، لكنه يقتصر منها على ما يناسب الدلالة الكلية للقصيدة. أى أن الشاعر، فى هذه الحالة، يستخدم قواعد خطابات الأطلال والخمر والناقة، مثلا، بما يتلاءم مع القانون الدلالى للقصيدة التى هو بصددها. وقد عبر السيد إبراهيم عن هذه الفكرة، وإن لم يستخدم مصطلح الخطاب، فى دراسته عن موضوع الحمار الوحشى. انظر:

السيد إبراهيم، **الرمز والفن واللغة فى القصيدة العربية القديمة: دراسة فى شعر الحمار الوحشى**، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ص ص٧-١٧.

(٣) انظر: كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص١١٧ ـ ٢٢٥.

- Adnan Haydar, **The Mu'allaqa of Imru' al-Qays: Its Structure and Meaning**, in: Edebiyat, 1977, V 2, Number 2, pp. 227-261.

(٤) الزوزنى، **شرح المعلقات السبع**، بيروت (دون تاريخ)، ص ص٧-١١.

(٥) **قراءة ثانية**، ص٥٧.

(٦) **شرح المعلقات السبع**، ص١٠.

(٧) نفسه، ص٧.

(٨) استخدم لطفى عبدالبديع هذا التعبير فى كتابه **الشعر واللغة**، القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٧٠، انظر: ص٩٦.

وقد استخدمت فى تحليل المعلقة مصطلحات أخرى من مصطلحات لطفى عبد البديع، مثل «الوجود الشعرى» و«الكائنات الشعرية». فى هذه المصطلحات تظهر العناية بألا يلتبس وجود الشئ فى الواقع بوجوده فى الشعر. عبر لطفى عبدالبديع عن أفكاره النقدية المتصلة بهذين المصطلحين فى:

التركيب اللغوى للأدب، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٧٠.

(٩) **شرح المعلقات السبع**، ص١٥.

(١٠) لم ير كمال أبو ديب دلالة المرأة على الخصوبة، بل رأى على العكس من ذلك، أن وجودها فى معلقة امرئ القيس يدل على العقم، فهو يقول: «والسيل... يلقى بإشعاعاته على حركة المرأة حيث يلوح ذلك المخلوق الذى يمنح الخصب عقيما فى القصيدة السَّبقية». انظر: **الرؤى المقنعة**، ص١٥٢.

ومن الغريب أنه يقول أيضا: «يجب أن نؤكد مرة أخرى أنه لا توجد إشارة إلى التناسل فى أى موضع من القصيدة، سواء كان هذا التناسل بواسطة الإنسان أو بواسطة الحيوان... ولا يوجد كذلك نمو للنباتات، فالمطر لا ينبت حشائش أو يبعث خصبا».

انظر: **الرؤى المقنعة**، ص١٨٧.

من الواضح أن كمال أبى ديب يستسلم للمعنى السطحى الظاهر ولا يبذل جهدا كافيا فى استكشاف المعانى الرمزية المضمرة فى تعبيرات الشاعر. ومن الملاحظ أنه أيضا، رغم تبنيه للمصطلح البنيوى، مازال يخضع للمفهوم التقليدى لوظيفة التشبيه، فهو فى كثير من الحالات لا يرى رمزية التشبيه معولا على أن العلاقة بين المشبه والمشبه به تكمن فى وجه الشبه بينهما. لذلك، فهو يقول عن النباتات فى معلقة امرئ القيس إنها تستخدم «كشئ يدرك بالحواس، ويشكل عناصر تساعد على الحدة الحسية، لهذا السبب لا يصبح لها وظيفة رمزية. إن الشاعر يستخدم النباتات ليقارنها بجمال جسد المرأة وجاذبيته الحسية». انظر: **الرؤى المقنعة**، ص١٩٦.

(١١) الشبق معنى ظاهر فى معلقة امرئ القيس ولا يحتاج إلى تحليل بنيوى أو غير بنيوى لاكتشافه. ومن الواضح أن كلمة شبق استخدمت بديلاً لمصطلح غزل، دون إضافة حقيقية للمفهوم القديم، أعنى مفهوم وصف جمال المرأة وصفا حسيا.

(١٢) **شرح المعلقات السبع**، ص١٨.

(١٣) نفسه، ص٢١.

(١٤) يرتبط الماء بمعنى الطهر فى القرآن الكريم، قال تعالى: «وهو الذى أرسل الرياح بشرى بين يدى رحمته وأنزلنا من السماء ماء طهورا» (الفرقان آية ٤٨)، وقال تعالى: ﴿إذ يغشيكم النعاس أمنة منه وينزل عليكم من السماء ماء ليطهركم به ويذهب عنكم رجز الشيطان وليربط على قلوبكم ويثبت به الأقدام﴾ (الأنفال، آية ١١).

(١٥) **شرح المعلقات السبع**، ص٢٧.

(١٦) آثرت رواية البيت على هذا النحو لأنها أكثر اتساقا مع دلالة المرأة على معنى الخصب. أما الرواية الأخرى فنصها:

هصرت بفودى رأسها فتمايلت   على هضيم الكشح ريا المخلخل

(١٧) **شرح المعلقات السبع**، ص٢٦.

(١٨) نفسه، ص٢٨.

(١٩) نفسه، ص٣٠.

(٢٠) رأيت أن أسقط الأبيات الأربعة التى تلى خطاب الليل لأنها تقطع التعاقب بين حديث الشاعر عن الليل ثم حديثه عن الصباح الباكر فى قوله «وقد أغتدى والطير فى وكناتها»، وهو تعاقب دال. وإسقاط هذه الأبيات له ما يبرره من كلام العلماء عن رواية القصيدة. يقول الزوزنى: «لم يرو جمهور الأئمة هذه الأبيات الأربعة فى هذه القصيدة وزعموا أنها لتأبط شرا». انظر: **شرح المعلقات السبع**، ص٣٧.

كما يقول صاحب شرح المعلقات العشر: «قوله: وقربة أقوام.... إلخ، هذا البيت والثلاثة التى بعده، رواها الأصمعى وأبو حنيفة الدينورى وابن قتيبة لتأبط شرا، وخالفهم السكرى، فزعم أنها لامرئ القيس، وأدرجها فى معلقته، واغتر بذلك بعض الرواة، فمنهم الخطيب التبريزى ومحمد بن الخطاب فى **جمهرته**، وهى أشبه بشعر اللص والصعلوك لا بكلام الملوك». انظر: **شرح المعلقات العشر للشيخ أحمد الشنقيطى**، بيروت، دار الأندلسى (دون تاريخ)، ص٨٦.

(٢١) انظر: **The Mu'allaqa of Imru' al-Qays**, p. 250.

(٢٢) **شرح المعلقات السبع**، ص٥٢.

(٢٣) **قراءة ثانية**، ص٨٠.

(٢٤) الارتباط بين النباتات المختلفة الألوان ومعانى الخصب والجمال واضح فى قوله تعالى: ﴿ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفا ألوانها ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود﴾ (فاطر، آية ٢٧).

وقد ذكرت قبل ذلك أن اختلاف الألوان وتنوعها من أكثر الأشياء إثارة للإحساس بالجمال فى الشعر القديم.

بعض ملامح

معالجة «العاطفة» فى ديوان الأعشى

ك. دالجليش *

لم يطرح الارتباط الدقيق بين الشعر والعاطفة مشكلة يمكن ـ من خلال تحليلها ـ أن تقدم حلا «صائبا» وحيدا. ومن الممكن قبول تعميمات من نمط «العاطفة المستعادة فى هدوء» ضمن بعض السياقات، لكن ـ فى أفضل الأحوال ـ ثمة الشك فيما إذا كان من الواجب اعتبار هذه التعميمات موضوعية أو ذاتية، وصفية أو إرشادية. والرأى المقبول ـ على نحو عام ـ يكمن فى أن الارتباط قائم، وأنه ـ و إن لم يكن مطردا ـ فهو حميمى. ولربما يختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، ولربما حدث التغير على نحو أكثر عمومية ـ داخل الحضارة الواحدة، فتظهر أنماط مختلفة من التعبير الشعرى، وتتطور، ليتم التخلى عنها. وبصورة واضحة، لابد من تنوع أكبر ضمن سياقات الحضارات المختلفة. وقد يكون تحقيق هذه الاختلافات مفيدا، إذا ما تم بإدراك لحدوده. ولم يكن متوقعا من تحليل «سوينبرن» أبيات «سافو» الموجهة إلى «آتيس» أن يقدم أساسا لإجابة عن سؤال حول العلاقة الجوهرية بين الشعر والعاطفة. ويمكن له ـ مع ذلك ـ أن يوسع من إدراك القارئ لكلتا الشاعرتين، من خلال التبصر النافذ فى جذورهما، وعلى نحو أكثر مباشرة توضيح التقليد الأدبى والتقنيات الشعرية التى استخدمتها كل منهما.

والتأمل المتعمق فى هذا النمط ضرورى لإدراك الشعر العربى القديم، الذى ينتمى إلى تراث محكم الترابط على نحو غير معهود ـ كليا ـ بالنسبة إلى الغرب. والمشكلة ـ فى أبسط صياغاتها ـ تكمن فى أن من يفهمون مايقوله الشعراء لاتزال لديهم صعوبة فى إدراك لماذا يقولونه. والمسألة ـ بالطبع ـ ليست جديدة، وقد أنجز الكثير من العمل عليها. ومن المفترض ـ هنا ـ الإضافة إلى هذا العمل، بدراسة بعض مقطوعات «العاطفة / التقليد» ذات العلاقة المتبادلة، فى أعمال شاعر منفرد. ولايمكن تطبيق نتائج مثل هذه الدراسة المحدودة ـ إلا بالتقدير الاستقرائى الخطر ـ على أى مؤلف آخر؛ إلا أن التعميمات فى هذا المجال، التى تعتمد على أى شئ آخر سوى الدراسات التفصيلية للشعراء الآحاد، هى ـ على النحو نفسه ـ بلا قيمة حقيقية.

*ترجمة: رفعت سلام، شاعر وناقد مصرى.

والشاعر الذى تعنى به هذه المقالة هو الأعشى ميمون بن قيس، الذى يقع تاريخ وفاته بعد سنوات من الهجرة[١]، ويندرج – عموما – ضمن الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية، والتوجهات التى يتبناها يمكن اعتبارها – من زوايا عدة – نموذجية بالقياس إلى الشعر الجاهلى عامة. ومع ذلك، فالدليل على هذه المسألة الأخيرة – أو نقيضه المفحم – لابد أن يستند إلى دراسات أخرى، وهو مالايتصل – على نحو مباشر – بدراستنا هذه. وهنا، لابد من ذكر مسألة عامة واحدة – باختصار – فيما يتصل بديوانه. فبراهين الجدل الهوميرى – التى قدمها طه حسين فى كتابه (فى الشعر الجاهلى)، لتثير الشكوك فى أصالة الشعر الجاهلى – تتسم بمشروعية محدودة، ولا تحتاج المناقشة التى أثارتها إلى أن نجملها من جديد. ومع ذلك، فحتى لو كان من المقبول أن التعميمات المتعلقة بانتحال هذا الشعر ليست صحيحة، فلا يمكن اعتبار أى بيت أو قصيدة أو ديوان فوق مستوى الشك. وفى حالة الأعشى، فإن «كاسكيل» يعتبر «الجزء الثانى كله – تقريبا – من ديوانه» نتاجا لـ «تلاميذه ومنقحيه (المسيحيين؟) المجهولين»، ويضيف قائلا: إن «الجزء الأول – أيضا – يتضمن الكثير من القصائد غير الأصيلة»[٢]. ولاتحتاج هذه المشكلة إلى المناقشة التفصيلية، برغم أنه من الجدير بالملاحظة أنه لم يتم اختبار مقنع تماما للأصالة، أو – ربما – تطبيقه على هذا الشعر، وأن هذه القصائد – على نحو ما تلاحظ مارى باتسون – «إذا ماكانت قد تشوهت على يد الكتبة والناسخين طوال قرون، وهو الادعاء الموجه – كثيرا – ضد الشعر الجاهلى – فلابد أن يكون هؤلاء الكتبة والناسخون من ذوى الذوق الشعرى الرفيع»[٣]. وفى حدود غرض المقالة الحالية، فإن الأبيات والقصائد المنتحلة لو كانت قد أقحمت – عمدا – على الأعشى، آنذاك، برغم احتمالية اختلاف المحتوى العاطفى للتقاليد المستخدمة، فإن التقاليد نفسها هى – على نحو مسلم به – التقاليد ذاتها التى استخدمها. ولهذا، فمن المنطقى تفسير الإحالات إلى الأعشى – هنا – كإحالة إلى «مدرسة الأعشى»، على نحو أشمل، لكن هذه المسألة لا تؤثر – أبعد من ذلك – على هدف الدراسة.

فى مرحلة مبكرة – افتراضا – من تطور الشعر العربى، تم الارتقاء بالحب – أو التقليل منه – إلى صدر القصيدة. وطالما أن الحب هو الذى يقدم المنطلقات الشعورية الأكثر وضوحا للشعر، فقد يكون من المناسب أن نبدأ بتناوله فى مناقشتنا الحالية. ويتبع شعر الأعشى تقليد مرحلته فى صياغة أبيات الهجاء والحرب فى الزمن المضارع، والحب فى الزمن الماضى. رحلت الحبيبة، وأصبحت أرض الخيام مهجورة:

– بانت سعاد وأمسى حبلها رابا
وأحدث النأى لى شوقا وأوصابا (٤)

– ....

شطت على ذى هوًى أن تزارا
– وبانت بها غربات النوى
وبدلت شوقا بها وادّكارا (٥)
– غشيت لليلى بليل خدورا
وطالبتها ونذرت النذورا
– وبانت وقد أورثت فى الفؤا
د صدعاً على نأيها مستطيرا (٦)
– لميثاء دار عفا رسمها
فما إن تبيّن أسطارها
وريع الفؤاد لعرفانها
وهاجت على النفس أذكارها
– ديار لميثاء حلّت بها
فقد باعدت منكمو دارها (٧)
– لميثاء دار قد تعفّت طلولُها
عفتها نضيدات الصّبا فمسيلُها (٨)

ويمكن الادعاء أن هذا التقليد – الموجود، بالطبع، على امتداد الشعر العربى القديم – يفتقر إلى الدلالة الشعورية الحقيقية، وأن الاختلافات الدقيقة الأخرى فى المعنى – مثل السخرية – تستوجب الملاحظة. ويمكن أن يصدق الحكم الأخير على مرحلة متأخرة؛ إلا أنه لا يبدو أن ثمة شواهد عليه عند الأعشى. ولابد من تأكيد أن التقليد استهلالى؛ حيث لايقدم تعبيرا آنيا عن عاطفة شخصية أثارها حدث خاص، بل يستخدم كمقدمة درامية ترسى توجها قد يتدعم أو يتغير فى بقية القصيدة. فالتوجه الذى يمليه الفراق لابد – على مايفترض – أن يكون توجها للحزن. ويختلف المحتوى

الشعورى من قصيدة لأخرى، لكن يمكن كقاعدة عامة، ملاحظة أن أنماط الصوت فى هذه الأبيات التمهيدية متراتبة بعناية. وثمة نموذج واضح يقدمه حرف المد فى «بانت سعاد»، وهو نفسه الذى استخدمه هوراس فى عمله الشهير «ـ بانت سعاد وأمسى حبلها رابا

Venafranos in agros»[٩] لتأكيد الأسف على الملذات التى لم ينلها فى الماضى والحاضر، وعلينا الافتراض أنه الطابع نفسه الذى يريد الأعشى نقله.

وسيكون من المهم أن نستطيع تأسيس رابط بين هذا الأسف على الحب الماضى والحب غير المتحقق دائما لدى الشعراء العذريين. وإذا ماتكشف ذلك ـ تباعا ـ عن تأثيره فى إسبانيا الأندلسية، فيمكن استخدام التقليد كله لتفسير ظواهر «حب القصور Courtly Love» فى أوروبا. وقد تعرضت هذه المشكلة للمناقشة كثيرا، وهى تقع ـ بالأساس ـ خارج نطاق مقالتنا هذه. فهنا، يمكن ـ فحسب ـ ملاحظة أن حلقة الربط الأولى فى السلسلة ـ إذا ماكانت قائمة ـ واهية إلى الدرجة القصوى.

ويضيف الأعشى إلى ماقدمه من الصور الاستهلالية للفراق الأحزان التقليدية للعاشق العذرى. فحبيبته فتاة لن يقع فى حبها أى رجل محظوظ[١٠]؛ فالحب يجلب له الصعوبات والذهول[١١]، والهموم والأحزان[١٢]. وقلبه يقرقع مثل زجاج مكسور لا يمكن أن يلتئم[١٣]، ويعيش كسجين فى انتظار افتدائه[١٤]. وفى اختياره هذه التفاصيل، لا يبذل الشاعر أى جهد بالمرة لتحقيق أى شكل للتفرد الخيالى. بل إنه يطور فكرته عن الحب التعيس على مستوى يفترض ـ ولابد ـ أن يكون مألوفا تماما لمستمعيه. وإذا ماستهدف ذلك التعبير عن شعور شخصى مباشر، فلابد ـ إذن ـ من تنحيته بوصفه تعبيرا عقيما. أما إذا ماتوفر على هدف درامى، فإن حقيقة معرفة المستمعين بكيفية تطور المشهد ـ آنئذ ـ لن تضعف منه.

ومن الواضح أن الاهتمام قد تركز ـ فى هذه المقطوعات ـ على الانحراف بالشعور، أو ـ فى الحد الأدنى ـ تغيير مباشرته. يقول:

أجبير هل لأسيركم من فادى
أم هل لطالب شقة من زاد[١٥]

والشطران مألوفان فى الشعر العربى القديم. فهما لايتطابقان، ولكن الشطر الثانى يستخدم ـ على نحو طبيعى ـ لتأكيد الأول ـ من خلال تكرار النبر. ومع ذلك، فالأعشى ـ هنا ـ لا يحاول تكرار نبر الشطر الأول، الذى يمكن أن يعطى وقعا شعوريا واضحا لفكرة «الأسير»، بل يترك مستمعيه ليوائموا بين الصورتين المتباعدتين لافتداء الأسير وزاد المرتحل. ولا يمكن للاستجابة الشعورية أن تكون فورية، بل لابد أن ترد بمهارة أكبر، مع إدراك الطبيعة الخيالية للبيت. يقول:

أنت سلمى هم نفسى فاذكرى
سلم لايوجد للنفس ثمن[١٦]

وفكرة المحب المحتضر متكررة إلى حد الابتذال، شأنها شأن ماسبق ذكره. ومع ذلك، فقد طرحنا هذه المسألة ـ هنا ـ فى عمومها. أما تأثير البيت فيتحقق ـ جزئيا ـ من الانتقال من فكرة بسيطة إلى تقرير غير محدد، و ـ جزئيا ـ من التوازن الموسيقى الدقيق الناتج عن التلاعب بالنبر والنهاية الوزنية للجملة، ونمط الصوت، وموضوع الكلمة المفتاح «سلمى» و«نفس» فى الشطرين. يقول:

نام الخلى وبت الليل مرتفقا
أرعى النجوم عميداً مثبتا أرقا
أسهو لهم وداعى فهى تسهرنى
بانت بقلبى وأمسى عندها غلقا[١٧]

وبعد وصف المحبوبة، تتواصل القصيدة بتشبيه طويل يبدأ كالتالى:

كأنها درة زهراء أخرجها
غواص دارين يخشى دونها الغرقا
قد رامها حججاً مذطرّ شاربه
حتى تسأسأ يرجوها وقد خفقا

والقاعدة أن التشبيهات يجب أن تركز على نقطة شعورية، إما بتقديمها بأسلوب آخر، وإما بإيجاد تقابل يمكن أن يعمق من الشعور الأصلى. وفى كلتا الحالتين، يتقدم الشاعر إلى هدفه بصورة غير مباشرة، ليتركه للقارئ الذى إما أن يقدر كثافة الشعورالمقصود، وإما أن يسقط عليه شعوره الذاتى، من خلال إدراكه صورة الشاعر. وهذا الطرح غير

المباشرهو المفضل لدى الأعشى، سواء هنا أو ـ كما سنشير فيما بعد ـ فى مقطوعات أخرى لا تستخدم التشبيه. ومن الواضح ـ بالطبع ـ أن تحويل الشعور إلى الغواص قد استخدم لتأكيد السياق الشعورى، إلا أن ذلك يظل غير واضح.

وسيكون من الشائق أن نقارن بين المشاعر المستندة على التقابل بين التقاليد الشعورية لدى كل من الشعر العذرى وشعر الأعشى؛ غير أن ذلك يخرج عن مجال دراستنا الحالية. وقد يكفى ـ هنا ـ أن نلاحظ الموقف العذرى الأساسى، على نحو ما أورده جميل:

فلا أنا مردود بما جئت طالبا
ولا حبها فيما يبيد يبيد[١٨]

والشطر الثانى يجد صداه عند الأعشى:

ألا يا قتل قد خلق الجديدُ
وحبك ما يمح وما يبيد[١٩]

وبالرغم من أن الفعل الماضى قد يوفر أساسا للشعر frauendienst، ولعدم استقرار روح جميل، إلا أن التفانى اللانهائى غائب. ويقدم الشاعر نفسه كصائد؛ وإن لم تكن الطريدة بذات قيمة، فإنه يهجرها. يقول:

أقصر فكل طالب سيمل
إن لم يكن على الحبيب عول[٢٠]
قد تعلمين ياقتيلة إذ
خان حبيب عهده وعدل
أن قد أشد الحبل منه[٢١]

....

ويتباهى بخدعته:

ولقد غبنت الكاعبا
ت أحظ من تخبابها[٢٢]

وبؤرة هذا الحب جنسية، بوضوح. فالشاعر يمضى كبديل لأزواج النساء[٢٣]. وفتياته يلعبن مع رفاقهن[٢٤]؛ وهن رفيقات يحسن المعاملة فى الصباحات المطيرة[٢٥]، وعند الركوب يضعن الوسائد للراكب[٢٦]. وهؤلاء الفتيات ـ كما قد يلاحظ ـ بلا خصوصية شخصية. لكنهن ـ مع ذلك ـ لسن، بالدرجة الأولى، مقاصد جنسية محضة، حيث لا يسمح بأن يسود العنصر الجنسى القصيدة. بل تم تقديمهن ليسمحن للشاعر بأن يلعب دور العاشق المتحقق. وذلك ـ بالنسبة إلى الأعشى ـ جانب ثقافى، لاعاطفى، على نحو ما يمكن أن نرى فى وصفه مباراة الحب الدائرية:

عُلِّقتُها عرضا وعلقت رجلا
غيرى وعُلِّق أخرى غيرها الرجلُ
وعلقته فتاة ما يحاولها
من أهلها ميتٌ يهذى بها وهلُ
وعلّقتنى أخرى ما تلائمنى
فاجتمع الحب حبا كله تبلو[٢٧]

ومن زاوية التفسيرات الاجتماعية لشرح حب القصور، فمن الشائق العثور على اختلافات فى النبرة ـ لدى الأعشى ـ عند الإشارة إلى المرأة الحرة والجارية. وليس غير القليل ـ هنا ـ مما يمكن تقديمه. فهو يستخدم ـ ربما بازدراء ـ كلمة «بغايا»، التى توصف بها المومسات، للإشارة إلى فتيات الرقص فى القصر[٢٨]، بينما يخص فتيات العائلات الكريمة بالصفة «حرة»[٢٩]. ومع ذلك، فثم إمكان محدود للاختيار بينهما ـ على نحو مميز. فالصياغة الأسلوبية مستمدة ـ جزئيا ـ من استخدام الأنماط التقليدية، مثل ما سبق رصده، ومن وجود عنصر درامى أساسى فى الشعر العربى القديم يتحقق من خلال مجموعة من الشخصيات المخزونة، التى تستخدم فى أنماط القصائد المختلفة. وتقدم قصائد الحب مشاهد يلعب أدوارها البطل الشاعر، والبطلة المحبوبة، والرسل بينهما، والخدم، والوشاة، والحرس، والأزواج أحيانا. وكل هؤلاء يشار إليهم فى ديوان الأعشى، وسواء ما إذا كان أى منهم له وجود فعلى أم لا ـ فيما عدا البطل الشاعر ـ فإنه أقل أهمية من الدور الذى يلعبونه فى المشهد.

ويلى هذا المشهد الصورة المستمدة من تقليد الفراق. وقد يفيد مثال واحد فى توضيح ذلك:

فبان بحسناء براقة
على أن فى الطرف منها فتورا

مـــبـتلة الخلق مــثل المهـــا
ة لم تر شــمــســا ولا زمـــهـــريرا
وتبـــــرد بـرد رداء العـــــرو
س رقـرقت بالصيف فيـه العـبـيـرا
وتســـخن ليلة لا يســـتطيع
نبـاحًــا بهـــا الكلب إلا هريرا
ترى الخــزّ تلبـــســـه ظاهرا
وتُبطن من دون ذاك الحـــريـرا
إذا قلدت مـــعـــصـــمـــا يارقـيـ
ن فـصّل بالدُّر فــصــلا نضـيــرا
وجَلّى زبرجـــدة فـــوقـــه
وياقـوته خلت شـيـئـا نكيـرا (٣٠)

ولا تتعلق هذه الصورة بامرأة، بل بالترف، حيث الأريج والحرير والمجوهرات والأنوثة موضوعة فى مقابل عالم الحر والبرد القاسى. ولم يكن مقصوداً لمشاعر الشاعر ـ بوصفه عاشقا أن تكون حقيقية، بمعنى أنه ليس ثمة شخصية حقيقية توجه ـ هذه المشاعر ـ إليها. بل يلعب دور البطل العاشق، ليكون على المستمعين أن يبتهجوا له لنيله امرأة بمثل هذه الفتنة، أو يحزنوا له على فقده لها.

ومن الشائق ملاحظة القصيدة الأولى فى ديوان الأعشى، حيث المرأة المخاطَبة لها وجود فعلى. تقول القصيدة:

يا جـــارتى بينى فــإنك طالقــة
كـــذاك أمـــور الناس غـــاد وطارقـــة
وبينى فـإن البين خـيـر من العـصـا
وألا تزال فــــوق رأسك باركـــــة
ومـــا ذاك من جـــرم عظيم جنيـتـه
ولا أن تكونى جـئـت فـينا ببـائقـة
وبينى حـصـان الفرج غـيـر ذميـمـة
ومـومـوقـة فـينا كـذاك وامـقـة
وذوقى فـــتى قـــوم فـــإنى ذائق
فـــتـــاة أناس مــثل مـــا أنت ذائقـــة
فــقــد كــان فى شـبـان قـومك منكح
وفــتـيــان هزان الطوال الغـرانقـة (٣١)

وهى قصيدة شخصية متميزة، لافتقارها إلى أى شعور قـوى من أى نوع ـ الحب، الكراهيـة، الازدراء، الغيـرة، الغضب، أو أى شعور آخر. وكما فى القصائد غير الشخصية، فإن الأسلوب غير توكيدى، عن عمد. والواقع أن الاختلاف بينهما وبين القصائد غير الشخصية ـ حيث يؤدى الشاعر أحد أدواره التقليدية ـ لا يكمن، فيما يبدو ـ فى الموقف ولا فى المشاعر؛ بل فى حقيقة أن القصيدة ليست معنية ـ بالدرجة الأولى ـ بالشاعر نفسه. وعلى نحو ما هو واضح، فإنه هو الذى يستخدم الأمر، ويكشف عن نيته فى الزواج من جديد. ومع ذلك، فبقية القصيدة مركزة على الزوجة المطلقة، بصورة مباشرة، لامن خلال تقنية الوصف، التى سبق ملاحظتها، بما يجعلها شخصية مغلوبة على أمرها فى مشهد درامى.

ولايزيد الشاعر عن أن يعبر عن رغبته فى التغيير، وذلك ما يربط بينه وبين الأنماط الأعم من التغيير التى يمليها تعـاقب الليـالى والنهـارات؛ وهى فكرة مـتكررة ـ بأشكال متنوعة ـ فى شعره، وترتبط ـ فى أوضح نماذجها ـ بإحدى مراحل دورة الحياة للبطل الشاعر التقليدى، مرحلة العاشق المسن. يقول:

وقـــد قـــالت قـــتـيـلة إذ رأتنى
وقـــد لا تعـــدم الحـــسناء ذامـــا
أراك كــبـرت واســتـحـدثت خلقـا
وودعت الكـواعـب والمدامـــــا
فـــإن تك لمتى ياقـــتل أضـــحت
كـأن على مـفـارقـهـا ثغـامـا
....
فـــــإن دوائـر الأيام يـفـنـى
تتابع وقعها الذكر الحساما (٣٢)

وأنكرتني وما كان الذى نكرت

من الحوادث إلا الشيب والصلعا

قد يترك الدهر فى خلقاء راسية

وهيا وينزل منها الأعصم الصدعا [٣٣]

رأت عجوزاً فى الحى أسناء أمها

لداتى وشبان الرجال لداته [٣٤]

ومن بين أوائل النماذج المعروفة لهذه الفكرة فى التراث الأدبى الغربى: ميمنيرموس «Mimnermus» الذى صنف ملذاته: «الحب السرى، الهدايا الجميلة، السرير»، وكتب فى بساطة: «عندما ينتهى اهتمامى بهذه الأشياء، لابد أن أموت»[٣٥]. وربما كان هذا البيت ساذجا، لكنه ينجح فى نقل شعور شخصى مكثف. وبديلا عن هذا الشعور، لدينا ـ عند الأعشى ـ تنويعات على تطور الشخصية المختزنة، ويكون لنا أن نتوقع التمييز بين صوته الخاص وصوت شخصيته حيثما يكتب بصورة «سيرذاتية»:

مضى لى ثمانون من مولدى [٣٦]

ولكنه يلى ذلك ببيت تقليدى خالص، لا أثر فيه لأية خصوصية:

فأصبحت ودعت لهو الشبا

ب والخندريس لأصحابها

ومن الواضح أنه ـ فى استخدامه تقليد المحب العجوز ـ لا يبدى اهتماما بتقديم أى تعبير شخصى مباشر. وعلى نحو مميز، يظهر الزمن فى شعره كمفهوم كونى يؤثر على الجنس البشرى عامة، لا على الفرد وحده. وفى بعض الأحيان، يستخدم المدخل التاريخى:

أو لم تر حجراً وأنـ

ـت حكيمة ولما بها

إن الثعالب بالضحى

يلعبن فى أبوابها [٣٧]

يا من يرى ريمان أمـ

ـسى خاويا خربًا كعابه

أمسى الثعالب أهله

بعد الذين همو مآبه [٣٨]

وثمة تشابه وثيق مع هذا المطلع فى أبيات «بروبيرتيوس»:

heu vei veteres! et vos tum regna fuisti

Et vestro Posita est aurea sella foro.

Nunc intra muros Pastoris bucina lenti

Cantat et investris os sibus arva metunt.[٣٩]

وقد بذل «بروبيرتيوس» جهدا شاقا فى تدقيق أبياته، على نحو ما يمكن تلمسه فى أنماط حروف اللين وحروف السكون. ولا تقل صورة الأعشى غرابة عن ذلك؛ حيث يطرح ابتعاد الإنسان عن الأطلال استنادا إلى حقيقة أن الثعالب لا تذهب ـ هناك ـ للصيد، بل للعب فى وضح النهار. ومع ذلك، فالنص العربى يفتقر إلى القدر نفسه من التدقيق الواضح فى النص اللاتينى، لأن الأعشى لم يعتبره ضروريا لإحداث التأثير المطلوب. وبالنسبة إلى بروبيرتيوس، فهذا التأثير شعورى، على نحو واضح؛ حيث يقدم الطباق بتفصيل تام، محققا لكلا طرفيه الثقل والاعتبار، ليفعم مستمعيه بشعور الحزن الشفيف على المجد الغارب. ويستدعى الأعشى الموقف إلى ذهن مستمعيه، لكنه يعبره، فيتركهم ليشبعوا ـ هم ـ هذا الشعور.

ومن المغرى أن نرى الزمان والمكان يرتبطان معا بوصفهما من الموضوعات التى تقزم الفرد [٤٠]. فخلال زخرفته لتقليد الحبيب الغائب، يأتى بواحد من أفضل أبياته:

رب خرق من دونها يخرس السفـ

ـر وميل يفضى إلى أميال [٤١]

فالصحراء ملأى بالأشباح[٤٢]، وثمة مدن مهجورة فى القفر يخشى الأدلاء الذهاب إليها، وحيث لاصوت سوى صرخة البومة المنذرة بالشر[٤٣]. ورغم ما قد يتكشف عنه ذلك من عدائية، إلا أن مواجهته ممكنة بفعل الشاعر، فى

شخصيته كرحال جسور يمضى إلى حيث لا يجرؤ غيره، ليقدم إلى مستمعيه ـ مرة ثانية ـ نوعا من الإشباع البديل. ومع ذلك، ففى مواجهة الزمن والتغيرات التى يحدثها، ليس ثمة من دفاع إنسانى. والملاحظ أن أهمية الدور الذى يلعبه الأعشى ـ فى إشاراته الكثيرة إلى ذلك ـ تضعف، بصورة واضحة. ويمكن الاحتجاج بأنه ـ فى هذه السياقات ـ إنما يتحدث بلسان «العجوز الحكيم»، لكن الرسالة ـ حتى لو كان ذلك صحيحاً ـ هى ما يهم المستمعين، لا المشهد الدرامى. وهى رسالة ـ اتساقا مع طابع بقية الشعر ـ عامة:

والدهر يعقب صالحا بفساد [٤٤]

لعمرك ما طول هذا الزمان
على المرء إلا عناء معن
يظل رجيما لريب المنون
وللسقم فى أهله والحزن
وهالك أهل يجنونه
كآخر فى قفرة لم يجن [٤٥]

وقد تحولت تعليقات الأنا إلى تعميمات:

ولكن أرى الدهر الذى هو خاتر
إذا أصلحت كفّاى عاد فأفسدا
شباب وشيب وافتقار وثروة
فلله هذا الدهر كيف ترددا [٤٦]

فالماضى قد ولى على نحو نهائى، ويستخدم الأعشى ـ هنا ـ إحدى صوره المفضلة، صورة الزجاج المهشم [٤٧]. وتبدلات الحظ تقدم ما هو أقوى من الطبيعة ذاتها:

والأرض حمالة لما حمّل
اللهُ وما إن ترد ما فعلا
يوما تراها كشبه أردية الـ
خمس ويوما أديمها نغِلا
أنشا لها الخف والبراثن والـ
حافر شتى والأعصم الوعلا

والناس شتى على سجائحهم
مستوقحا حافيا ومنتعلا [٤٨]

وهناك كثير من مقطوعات الشعور/ التقليد عند الأعشى، التى تستحق التحليل. فهو يعرف بأنه شاعر الخمر الذى يحتفى به فى سلسلة من المشاهد الدرامية النموذجية؛ وإلا فإن تناوله يتم من خلال أوصاف عامة تسمح للقارئ بتفسيره ـ موضوعيا ـ على النحو الذى يميل إليه. ولديه بعض الأبيات الجميلة التى تتناول الحرب والكراهية، وقصيدة يتراجع فيها عن هجاء سابق له، وتتميز بأنه لا يقدم فيها أى اعتذار شخصى، بل ملاحظات لا غير: «جاءت بى الأشياء لك» [٤٩]. ودراسة كل هذه الأنماط ستمثل قفزا على حدود مقالة محدودة كهذه، لكن من الممكن لها أن تدعم ما تم استخلاصه من هذا البحث. فشعر الأعشى يرتكز على مجموعة من التقاليد التى يفرضها مدخل شبه درامى إلى الموضوعات المختلفة التى يعالجها، ورغم أن الشاعر يبدو كأنه ينطق بلسان الشخصية propria persona، وهو لا يمثل شعر الذات فى الغنائية الأوروبية، بل شعر المونولوج، أو الحوار الدرامى. ولا ينتقل الشعور ـ عامة ـ على نحو مباشر، لكنه يتحد والمستمع أو يستمده المستمع من السياق. وهو ما ينطبق ـ بوضوح ـ على شعر الحب، غير أن المدخل إلى المحتوى الشعورى لفكرة ما يمكن التماسه فى معالجة الموضوعات اللاشخصية من قبيل موضوعات الزمان والمكان. وقد تكون ملائمة للتقاليد الدرامية، لكنها حين تشكل موضوعات شعرية مستقلة، فإنها تتحول ـ شعوريا ـ إلى تعميمات متماثلة.

وذلك ما يتخطى الحدود المعقولة لهذه الدراسة. وإذا كان من الضرورى ـ أو الممكن ـ تفسير ظاهرة من هذا النوع، فلابد من استقصائها خلال دائرة واسعة من المؤلفين. ومع ذلك، فالافتراض الذى يستحق الملاحظة ـ هنا ـ هو أن القصائد الشخصية العربية المبكرة قد فقدت فى غالبيتها، لأن الرواة لم يهتموا بحفظها [٥٠]. ويمكن اعتبار بقاء القصائد الشخصية المتاحة الآن محض مصادفة. لكن ذلك لا يفسر ـ أولا ـ تضمن ـ معالجة الشعور الشخصى فى القصائد التى وصلتنا. ويمكن طرح ملاحظتين ـ هنا ـ للبحث فيما بعد. أولا، أنه لابد من تأكيد أن القصائد غير القبلية للأعشى،

التى نتناولها، تمثل شعر التحامى Patronage فهو يكتب عن غايته من حيث هو شاعر:

وغـــريبـــة تأتى الملوك حكيـــمـــة

قـد قلتـهـا ليـقـال من ذا قـالـهـا (٥١)

ومن الواضح أن ذلك يؤثر ـ بالضرورة ـ فى نمط الشعر؛ بحيث لا يمكن استبعاد التأثير على أنه سطحى. ولا تنتج غنائيات بندار ـ الموجهة إلى من يرعونه ـ المشاعر الشخصية نفسها لغنائيات سافو وألكايوس، وهو الشرط الذى أثر على الأعشى، بالضرورة. والملاحظة الثانية أكثر إثارة للجدل. فأحد أبياته يقول:

ياليـتـهـا وجـدت بى مـا وجـدت بهـا

وكـان حب ووجـد دام فـاتفـقـا (٥٢)

ويفتقر التأليف المعجمى العربى إلى مستوى التقدم الذى يسمح له بالتحديد الدقيق لظلال معنى «حب» و «وجد» فى سياق كهذا. ومع ذلك، فيمكن الزعم ـ بمعنى ما ـ أن «حب» لابد أن تكون ذاتية، حيث تنطوى ـ بالضرورة ـ على محبوب ما، فيما يشير المعنى الأولى لكلمة «وجد» ـ بصورة موضوعية ـ إلى شعور المحب. إذن، فشعر «الحب» ذاتى، عن قصد، بما يتوافق مع ماذهبنا إليه فى البداية؛ أما شعر «الوجد» فلا وجود له لدى الأعشى. وفى مرحلة متأخرة، تم اعتبار «الوجد» ـ فى الاستخدام الصوفى ـ فقدانا للتواصل. ولابد من تأكيد أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين هذه الملاحظات، لكنها تفيد ـ على الأقل ـ فى افتراض أن الأعشى ـ وربما الشعراء العرب الأوائل عادة ـ كانوا يعتبرون المشاعر الشخصية ـ فى النظر الموضوعى ـ أشياء لا يجب ـ أو لا يمكن ـ التواصل معها. وإذا ما كان لمثل هذه النظرية أن تستند ـ فحسب ـ على argumentum ex silentio، فستعتبر غير كافية. أما إذا ما أثبتتها دراسات أخرى لشعراء آحاد، فإنها سوف تساعد على تفسير ظهور تقاليد الشعر العربى المبكر. وهى التقاليد التى صيغت لإشباع ما لابد أن يكون الشعراء قد اعتبروه حاجة عميقة. وإلى أن ظهر التقليد وتحقق إشباع الحاجة، فلم يكن بالمستطاع إدراك هذا التقليد إدراكا كاملا.

الهوامش:

(١) انظر: l'after 625' A.H.W. Caskell, Al-A'shá' The Encyclopedia of Islam (new edition), Vol. 1 (Leiden 1960); '629'.
وطبعة دار صادر (بيروت ١٩٦٦)، ص٥.

(٢) انظر المرجع السابق.

(٣) Structural Continuity in Poetry' Mouton&Co., 1970, p. 21.

(٤) النص الشعرى للأعشى ـ فى الاقتباسات ـ هو نص انتقائى، مستمد من طبعة (R. Geyer (Gibb Mem. N.S. VI, London 1928، وطبعة دار صادر (بيروت ١٩٦٦). وأرقام القصائد مستمدة من جيير، حتى يعرف القارئ أية مقطوعات يعتبرها كاسكيل منتحلة. وقد أضيفت إحالات الصفحة والبيت إلى طبعة دار صادر. والاقتباس الحالى من Geyer 79، ودار صادر ١ ـ ١٣ .
[ونكتفى ـ فى ترجمتنا العربية هذه ـ بالإحالة إلى الطبعة العربية، طبعة دار صادر، باعتبارها المتاحة بين يدى القراء العرب ـ المترجم].

(٥) صادر ١ ـ ٨٠ .

(٦) صادر ٤ ـ ٨٥ .

(٧) صادر ٦ ـ ٨٩ .

(٨) صادر ١ ـ ١٣٤ .

(٩) انظر: Odes, 3.5.55.

(١٠) صادر ٤ ـ٦٢ .

(١١) صادر ٢ ـ ١٧٣ .

(١٢) صادر ١ ـ ٢١٤ .

(١٣) صادر ٨ ـ ١٩٦ .
(١٤) صادر ١ ـ ٧٦ .
(١٥) صادر ١ ـ ٥٠ .
(١٦) صادر ١ ـ ٢١٥ .
(١٧) صادر ١ ـ ١٢٤ .
(١٨) **ديوان جميل**، دار صادر، (بيروت ١٩٦١)، ٩ـ ١٥ .
(١٩) صادر ١ ـ ٦٢ .
(٢٠) صادر ١ ـ ١٧٢ .
(٢١) صادر ٢ ـ ١٧٤ .
(٢٢) صادر ١٢ ـ ١٦ .
(٢٣) صادر ٤ ـ ٥٨ .
(٢٤) صادر ٧ ـ ١١٣ .
(٢٥) صادر ٥ ـ ١٤٥ .
(٢٦) صادر ٧ ـ ١٤٠ ، وقارن شرح **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، طبعة محمد عبد الحميد (الطبعة الثانية ١٩٦٠) ص٢٩٨ .
(٢٧) صادر ١٤٥ .
(٢٨) صادر ٥ ـ ١٦٧ .
(٢٩) صادر ٤ ـ ١٢٦ .
(٣٠) صادر ٦ ـ ٨٦ .
(٣١) صادر ١ ـ ١٢٢ .
(٣٢) صادر ٥ ـ ١٩٠ .
(٣٣) صادر ٢ ـ ١٠٥ .
(٣٤) صادر ٣ ـ ٣٠ .
(٣٥) انظر: **The Oxford Book of Greek Verse** (O.U.P. 1942) no. 118.
(٣٦) صادر ٥ ـ ٢٥ .
(٣٧) صادر ٨ ـ ١٦ .
(٣٨) صادر ١٣ ـ ٢١ .
(٣٩) انظر: Propertius 4. 10. 27.
(٤٠) «إنني مدرك أن الزمن ، من حيث هو عملية تغير دائمة، لا يتراجع إلى الوراء. وهذه العملية ـ إذا ما ترجمناها إلى مصطلحات مكانية، فإنها تتحول ـ بصورة طبيعية تماما ـ إلى رحلة» . W. H. Auden, **"The Quest Hero" Tolkien and the Critics** , (University of Notre Dame Press, 1970) p.45.
(٤١) صادر ٦ ـ ١٣٦ .
(٤٢) صادر ٥ ـ ٨٧، ٤ ـ ٤٧ .
(٤٣) صادر ١٣ ـ ١٠٦ .
(٤٤) صادر ١٠ ـ ٥١ .
(٤٥) صادر ١٠ ـ ٥١ .
(٤٦) صادر ٣ ـ ٤٥ .
(٤٧) صادر ٣ ـ ٥٨، ٢ ـ ١٢٧، ٤ ـ ١٦ .
(٤٨) صادر ٣ ـ ١٧٠ .
(٤٩) صادر ٦ ـ ١٠٣ .
(٥٠) انظر: Bateson, **op. cit.**, p. 35.
(٥١) صادر ١ ـ ١٥١ .
(٥٢) صادر ٣ ـ ١٢٤ .



قــراءة فى رائيــة عمر بن أبى ربيعة

عادل سليمان جمال*

أسهم العرب فى نقل التراث الإغريقى مساهمة يدين لها العالم الأوروبى؛ إذ من خلال ترجمة هذا التراث من العربية إلى اللاتينية اطلع الأوروبيون على الثقافة اليونانية وارتكزت عليها نهضتهم الفكرية والأدبية[١]. ولكن هذه المساهمة فى النقل غطت إلى حد ما على ما ساهم به العرب أنفسهم خلقا وابتداعا فى مجالات الأدب. فقد اعتبر ما كتبه العرب عن كتاب أرسطو (POETICS) مجرد تعليق عليه أو تلخيص له، وأى خروج عن النص كان، لا جرم، تشويها له أو سوء فهم، على أقل تقدير[٢].

ولكن من المحقق أن فلاسفة العرب ونقادهم اهتموا فى (كتاب الشعر) لأرسطو بالوسائل والمعايير الفنية المطابقة لأدبهم أو المشابهة له، فليست أعمالهم - إذن - مجرد ترجمة، وإنما إيجاد نوع من «التوافق» بين الفكر اليونانى والأدب العربى[٣]، وذلك مباين لما حدث فى الفكر الأوروبى بعد ترجمة الكتاب إلى اللاتينية سنة ١٤٩٨، فقد أثر (كتاب الشعر) على الأدب الأوروبى ونظرياته النقدية تأثيراً عميقا.

* أستاذ الأدب العربى بجامعة أريزونا.

وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الأدب العربى. فإذا قبلنا أن نظرة العرب لكتاب الشعر كانت نظرة موازنة ومقابلة، فلاشك أننا سنجد ضربا من التشابه بين (كتاب الشعر) و الشعر العربى فى بعض مناحيه. فمثلا، يتناول (كتاب الشعر)- فيما يتناول - بالتحليل المأساة Tragedy والشعر الملحمى Epic poetry ويخلو الشعر العربى القديم من هذين الفنين حسب تحليل أرسطو لهما، ولكن الشعر العربى ليس خلوا من الشعر القصصى الذى يمت إلى شعر الملاحم بصلة قوية ولو من ناحية الشكل. وفى شعر الملاحم - وهو قصصى الطابع - نجد موضوعين متمايزين: وهما شعر البطولة وشعر الحب، وكلاهما شائع فى الشعر العربى منذ أقدم عصوره.

وسوف يحاول هذا المقال أن يوضح أن هذين الفرعين من الشعر الملحمى متأصلان فى الشعر العربى (وإن كانا من الوضوح بمكان، ولكن لم نعتد أن ننظر إليهما على أنهما يمتان إلى شعر الملاحم بصلة)، وأن خصائصهما المميزة، كما شرحها أرسطو ونقاد الغرب من بعد، متوافرة بطوابعها القصصية فى الشعر العربى، خاصة فى رائية عمر التى سأتناولها بالتفصيل مقارنا بينها وبين بعض الشعر القصصى

الغربى، آملا أن تتضح خلال ذلك الدرجة الرفيعة التى وصل إليها الشعر العربى خلال القرن السابع الميلادى، بينما كان الشعر الغربى يتعثر فى أولى محاولاته؛ وهى قصيدة Beawulf التى نظمت حوالى سنة ٧٠٠ ميلادية.

ـ ٢ ـ

من أهم الموضوعات التى عالجها الشعر العربى، شعر البطولة أو الحماسة. وغنى عن البيان أن النزاع القبلى يضرب بجذوره إلى أعماق تاريخ الجزيرة العربية، وشن الشعراء المعارك بأقلامهم وألسنتهم بقدر ما خاضها المحاربون بسيوفهم وأسنتهم. فالشعر المرتبط بأيام العرب فى الجاهلية شعر يعبر عن البأس والشدة، والعزم والحزم، والصبر والتجلد، والفخر بأمجاد قائله ومآثر قبيلته، وهو ـ فى آن ـ يفيض بالوعد والوعيد لخصومه وأعداء عشيرته. ولما جاء الإسلام وجعل العرب أمة واحدة خفتت أصوات القبائل إلى حين، ولم تعد خصومة الشاعر/ البطل مبعثها قبليا، وإنما استثارتها العقيدة الدينية، وربما حارب أفراد قبيلة ما بعضهم بعضا، وقاتل الفرد مع عدو الأمس أخاه أو أباه. ويكفى أقل نظر فى شعر المغازى[٤] لنرى مصداق ذلك. وهو شعر حل فيه الفخر بالأمة والدين الجديد محل التعصب للقبيلة والتيه ببعض مثلها التى جاهد الإسلام فى هدمها. وزاد هذا الشعور حدة فى شعر الفتوح. واجه العرب أمما أكثر منهم قوة وأشد بأسا وجيوشها أكثر تنظيما، ولكنهم دكوا عروشها دكا، واستماتوا فى الدفاع عن دينهم الجديد ونشره، وأحبوا الموت كما أحبت بعض الأمم الخمر والحياة. وقصص البطولة التى شاعت عن بعض شعراء الفتوح لا تفارق، إن لم تفق، ما ألفناه فى قصص حروبهم فى الجاهلية، مثلما نجد فى أخبار أبى محجن الثقفى، وعمرو بن معد يكرب الزبيدى والقعقاع بن عمرو[٥]. وقد عقد صديقى وزميلى المرحوم النعمان القاضى فصلا فى كتابه القيم (شعر الفتوح) بعنوان «أحاديث البطولة بين الواقع والأسطورة» أبان فيه أن بعض قصص البطولة خلال هذه الحروب بعد مع الخيال ـ فى بعض جوانبه ـ عن الواقع الحقيقى إلى الأسطورة الخيالية، وصور الفرسان المسلمين فى صورة فذة عجيبة[٦].

هذا عن الموضوع الأول الذى يتميز به شعر الملاحم. أما الموضوع الثانى ـ كما ذكرت آنفا ـ فهو الحب؛ خاصة الحسى منه، فلهذا الضرب من الشعر نصيب موفور فى كل عصور الأدب العربى، ويمثله خير تمثيل فى العصر الجاهلى امرؤ القيس والأعشى. ووصف هذا الأخير علاقاته بكل أنواع النساء: النبيلات منهن، وغوانى الحانات، وكان ذا ولع خاص بالنساء المتزوجات، يخادع أزواجهن ليصل إليهن. يقول[٧]:

فظللت أرعاها وظل يحوطها ... حتى دنوت إذا الظلام دنا لها
فرميت غفلة عينه عن شاته ... فأصبت حبة قلبها وطحالها

ويقول عن أخرى[٨]، وسماها تيّا:

ومثلك معجبة بالشبا ... ب صاك العبير بأجسادها
تسديتها عادنى ظلمة ... وغفلة عين وإيقادها
فبت الخليفة من زوجها ... وسيد تيا ومستادها

أما امرؤ القيس، فلم يحتج إلى أن يغافل أحدا؛ فقد أتاح له ملك أبيه أن يجاهر بغيه وأن يعبث دون خوف أو حساب لمغبة عواقب، وأبياته من لاميته فى هذا الشأن متعالمة مشهورة[٩]:

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا ... ورضت فذلت صعبة أى إذلال
فأصبحت معشوقا وأصبح زوجها ... عليه القتام سيىء الظن والبال
يغط غطيط البكر شد خناقه ... ليقتلنى، والمرء ليس بقتال

اتصال أيام العرب فى الجاهلية من ناحية، وغرق أهلها فى لذات الحس من خمر ونساء من ناحية ثانية، وعبقرية

الشعر فيها من ناحية ثالثة؛ كل ذلك أدى إلى ازدهار هذين الموضوعين اللذين هما من جوهر الشعر الملحمى: شعر البطولة وشعر الحب، وقد وضع طرفة جماع ذلك كله فى أبيات من معلقته المشهورة. يقول[١٠]:

فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى
وجدك لم أحفل متى قام عودى
فمنهن سبقى العاذلات بشربة
كميت متى ما تعل بالماء تزبد
وكرى إذا نادى المضاف محنبا
كسيد الغضا نبهته المتورد
وتقصير يوم الدجن، والدجن معجب
ببهكنة تحت الخباء المعمد

وفى أشعار كثيرة ترتبط قصص البطولة بقصص الحب، مما يعرف بـ «آداب الفروسية»[١١]. وقد أمدت بطولة عنترة وقصة حبه لابنة عمه عبلة الكتاب فيما بعد ليصوغوا ملحمة شعبية رائعة، بلغت فى إحدى طبعاتها، (سيرة عنترة[١٢] القاهرة ١٨٨٩ ـ ١٨٩٣) اثنين وثلاثين جزءا.

يقول W.A. Clouston فى مقدمته لتعريف القارئ الإنجليزى بالشعر العربى:

«من المحتمل جدا أن تكون «سيرة عنترة» وراء ظهور شعر «آداب الفروسية» الذى شاع فى أوروبا خلال القرون الوسطى. لأننا إذا قارنا بعض الأحداث الواردة فى «سيرة عنترة» بمثيلاتها فى ما يسمى بـ Gothic Romance وجدنا تشابها واضحا لا يمكن إنكاره».

وأكد ذلك Sir William Blunt أيضا، فهو يرى أن «مغامرات عنترة الرومانسية هى الأساس الذى قامت عليه أشعار المغامرات الرومانية المسيحية فى العصور الوسطى»[١٣].

ظهر فى إنجلترا فى القرن الرابع عشر نوع من الشعر القصصى لا علاقة له بالبطولة أو الحب مثل: The Vision of pievs plowman وأيضا Chaucer's Canterbury tales وبعد أربعة قرون من هذا التاريخ كتب Wordsworth شعره القصصى عن رجل الشارع وأحداث الحياة اليومية. ولكن، بالمقارنة، نجد أنه شاع فى الجزيرة العربية مثل هذا الشعر منذ القرن السادس الميلادى، وأعنى به شعر الصعاليك فى العصر الجاهلى، فشعرهم يصور أحداث حياتهم القاسية وما فيها من بؤس وشقاء، وبأس ووحدة، وحقد ومرارة، وبأس وقوة، إلى آخر ما وضحه أستاذنا المرحوم العالم الجليل يوسف خليف فى كتابه النفيس (الشعراء الصعاليك)[١٤]. ويغلب على شعرهم الطابع القصصى سواء كان مقطوعات أو قصائد مطولة، مثل قصيدة الشنفرى الشامخة لامية العرب، وتائيته المفضلية، وقافية تأبط شرا المفضلية أيضا.

وإذا تجاوزنا العصر الجاهلى والعصر الإسلامى (شعر المغازى والفتوح) إلى العصر الأموى، وجدنا أن الأحوال الاجتماعية والاقتصادية ـ خاصة فى إقليم الحجاز ـ قد ساعدت على ازدهار شعر الحب، فالأموال التى صبت فى حجور الحجازيين هيأت لأكثرهم حياة ميسرة، زاد فى ترفها الجوارى الجميلات اللواتى جلبن من الأقطار المفتوحة[١٥]. وكن جميلات ممتلئات بالحياة، فيهن جرأة وميل للهو، فأسرن لب الرجال ونافسن حرائر النساء فى جذب الرجال[١٦]. فخرجت كثير من الحرائر من ستورهن يتعلمن ويتقن ما أتاحه لهن عصرهن من معارف، وأنشأن «صالونات» أدبية، وترك بعضهن لبس الحجاب[١٧]، ودعون الشعراء لنظم الشعر فيهن. يقول كنانى واصفا هذه «الصالونات»:

«كان يجتمع فى هذه الصالونات رجال على قدر عال من التعليم ونساء من بيوتات شريفة، وجوار أخذن بحظ من الشعر والموسيقى، فيدور بين الجميع نقاش حول الشعر، أو يستمعون للشعراء يلقون قصائدهم أو إلى المغنين يصوغون ألحانا فى شعر هؤلاء الشعراء، أو يستمعون إلى قصص الحب والمغامرات، وإلى طرائف الحكايات. وفى هذه «الصالونات» تلقى الشباب

دروسهم الأدبية ونموا ذوقهم الأدبى، واستمتعوا بصحبة مجتمع مهذب راق»[١٨].

عاش أكثر الحجازيين فى نعمة ويسر، فأقبل بعضهم على ما أتاحته له هذه الحياة من ملذات، من خمر وموسيقى ونساء. ودعته الحرية التى تمتعت بها النساء، خاصة الجوارى منهن، إلى صوغ مغامراته معهن فى شعر قصصى طريف، ولعل رائية وضاح اليمن خير مثال لما أقول، وهى[١٩]:

يا روض جيرانكم الباكر
فالقلب لا لاه ولا صابر
قالت: ألا لا تلجن دارنا
إن أبانا رجل غائر
قلت: فإنى طالب غرة
منه، وسيفى صارم باتر
قالت: فإن القصر من دوننا،
قلت: فإنى فوقه ظاهر
قالت: فإن البحر من دوننا،
قلت: فإنى سابح ماهر
قالت: فحولى إخوة سبعة،
قلت: فإنى غالب قاهر
قالت: فليث رابض بيننا،
قلت: فإنى أسد عاقر
قالت: فإن الله من فوقنا،
قلت: فربى راحم غافر
قالت: لقد أعييتنا حجة
فأت إذا ما هجع السامر
فاسقط علينا كسقوط الندى
ليلة لا ناه ولا زاجر

- ٣ -

ولا شك أن عمر بن أبى ربيعة خير من يمثل هذا الاتجاه. جعله نسبه وشعره وجماله وماله مطمح أنظار النساء. ولست بحاجة إلى توضيح ذلك، فقد كتب عنه الكثير. ولكنى أريد الآن أن أنظر فى رائيته محللا إياها مبينا العناصر القصصية الممتازة التى تشيع فى هذه القصيدة، ولسهولة متابعة القارئ لما أقول، أجد نفسى مضطرا لإثباتها هنا[٢٠]:

١ - أمن آل نعم أنت غاد فمبكر
غداة غد أم رائح فمهجر
٢ - بحاجة نفس لم تقل فى جوابها
فتبلغ عذراً، والمقالة تعذر
٣ - تهيم إلى نعم فلا الشمل جامع
ولا الحبل موصول ولا القلب مقصر
٤ - ولا قرب نعم إن دنت لك نافع
ولا نأيها يسلى ولا أنت تصبر
٥ - وأخرى أتت من دون نعم ومثلها
نهى ذا النهى لو ترعوى أو تفكر
٦ - إذا زرت نعما لم يزل ذو قرابة
لها كلما لاقيتها يتنمر
٧ - عزيز عليه أن ألم ببيتها
يسر لى الشحناء، والبغض مظهر
٨ - لكنى إليها بالسلام فإنه
يشهر إلمامى بها وينكر
٩ - بآية ما قالت غداة لقيتها
بمدفع أكنان: أهذا المشهر
١٠ - قفى فانظرى أسماء هل تعرفينه
أهذا المغيرى الذى كان يذكر

١١ ـ أهذا الذى أطريت نعتا فلم أكن
وعيشك أنساه إلى يوم أقبر

١٢ ـ فقالت : نعم، لاشك غير لونه
سرى الليل يحيى نصه والتهجر

١٣ ـ لئن كان إياه لقد حال بعدنا
عن العهد، والإنسان قد يتغير

١٤ ـ رأت رجلا أما إذا الشمس عارضت
فيضحى، وأما بالعشى فيخصر

١٥ ـ أخا سفر جواب أرض تقاذفت
به فلوات فهو أشعث أغبر

١٦ ـ قليل على ظهر المطية ظله
سوى ما نفى عنه الرداء المحبر

١٧ ـ وأعجبها من عيشها ظل غرفة
وريان ملتف الحدائق أخضر

١٨ ـ ووال كفاها كل شئ يهمها
فليست لشئ آخر الليل تسهر

*

١٩ ـ وليلة ذى دوران جشمتنى السرى
وقد يجشم الهول المحب المغرر

٢٠ ـ فبت رقيبا للرفاق على شفا
أحاذر منهم من يطوف، وأنظر

٢١ ـ إليهم متى يستمكن النوم منهم
ولى مجلس لولا اللبانة أوعر

٢٢ ـ وباتت قلوصى بالعراء، ورحلها
لطارق ليل أو لمن جاء، معور

٢٣ ـ وبت أناجى النفس أين خباؤها
وكيف لما آتى من الأمر مصدر

٢٤ ـ فدل عليها القلب ريا عرفتها
لها وهوى النفس الذى كاد يظهر

٢٥ ـ فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت
مصابيح شبت بالعشاء وأنؤر

٢٦ ـ وغاب قمير كنت أهوى غيوبه
وروح رعيان ونوم سمر

٢٧ ـ وخفض عنى الصوت أقبلت مشية الـ
حباب وشخصى خشية الحى أزور

٢٨ ـ فحييت إذ فاجأتها فتولهت
وكادت بمخفوض التحية تجهر

٢٩ ـ وقالت وعضت بالبنان : فضحتنى
وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر

٣٠ ـ أريتك إذ هنا عليك، ألم تخف
وقيت وحولى من عدوك حضر

٣١ ـ فوالله ما أدرى أتعجيل حاجة
سرت بك أم قد نام من كنت تحذر

٣٢ ـ فقلت لها: بل قادنى الشوق والهوى
إليك، وما نفس من الناس تشعر

٣٣ ـ فقالت ، وقد لانت وأفرخ روعها
كلاك بحفظ ربك المتكبر

٣٤ ـ فأنت أبا الخطاب غير مدافع
على أمير ما مكثت مؤمر

٣٥ ـ فيالك من ليل تقاصر طوله
وما كان ليلى قبل ذلك يقصر

٣٦ ـ ويالك من ملهى هناك ومجلس
لنا لم يكدره علينا مكدر

٣٧ ـ يمج ذكى المسك منها مقبل
نقى الثنايا ذو غروب مؤشر

٣٨ ـ تراه إذا ما افتر عنه كأنه
حصى برد أو أقحوان منور

٣٩ ـ وترنو بعينيها إلى كما رنا
إلى ظبية وسط الخميلة جؤذر

٤٠ ـ فلما تقضى الليل إلا أقله
وكادت توالى نجمه تتغور

٤١ ـ أشارت بأن الحى قد حان منهم
هبوب، ولكن موعد منك عزور

٤٢ ـ فما راعنى إلا مناد ترحلوا
وقد لاح معروف من الصبح أشقر

*

٤٣ ـ فلما رأت من قد تنبه منهم
وأيقاظهم، قالت: أشر كيف تأمر

٤٤ ـ فقلت : أباديهم، فإما أفوتهم
وإما ينال السيف ثأرا فيثأر

٤٥ ـ فقالت : أتحقيقا لما قال كاشح
علينا وتصديقا لما كان يؤثر

٤٦ ـ فإن كان ما لابد منه فغيره
من الأمر أدنى للخفاء وأستر

٤٧ـ أقص على أختى بدء حديثنا
وما لى من أن تعلما متأخر

٤٨ـ لعلهما أن تطلبا لك مخرجا
وأن ترحبا سربا بما كنت أحصر

٤٩ ـ فقامت كئيبا ليس فى وجهها دم
من الحزن تذرى عبرة تتحدر

٥٠ ـ فقامت إليها حرتان عليهما
كساءان من خز دمقس وأخضر

٥١ ـ فقالت لأختيها: أعينا على فتى
أتى زائرا، والأمر للأمر يقدر

٥٢ ـ فأقبلتا فارتاعتا، ثم قالتا:
أقلى عليك اللوم، فالخطب أيسر

٥٣ ـ يقوم فيمشى بيننا متنكرا
فلا سرنا يفشو ولا هو يظهر

٥٤ ـ فكان مجنى دون من كنت أتقى
ثلاث شخوص: كاعبان ومعصر

٥٥ ـ فلما أجزنا ساحة الحى قلن لى :
ألم تتق الأعداء والليل مقمر

٥٦ ـ وقلن : أهذا دأبك الدهر سادرا
أما تستحى أو ترعوى أو تفكر

٥٧ ـ إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا
لكى يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

٥٨ ـ فآخر عهد لى بها حين أعرضت
ولاح لها خد نقى ومحجر

ـ ٤ ـ

يطرح Henry James فى كتابه (The Art of Fic-tion) الأسئلة التالية فى محاولة لتحديد مفهوم الشخصية والحدث: ما الشخصية إن لم تكن تجسيما للحدث؟ وماذا يكون الحدث إن لم يكن تصويرا للشخصية؟ كيف تكون الصورة (المرسومة) أو الرواية بغير شخصية تجسمها؟ إذا رأيت صورة امرأة واقفة ويداها على طاولة أمامها وتراها كأنها تنظر إليك ، أليس هذا حدثا؟ وإذا لم تعتبر ذلك حدثا، فماذا يكون؟ هذه العلاقة بين الشخصية والأحداث، التى وضحها James بمثال صورة المرأة الواقفة لم يستصوبها Kellog و Scholes فى كتابهما المعروف (The Art of Narrative) ورأيا أن هذه العلاقة إنما تميز كتابات James وبعض من احتذى حذوه، ولكن لا يمكن تعميمها على الرواية[٢١].

وبالرغم من أن الكاتبين قد فسرا بإسهاب مفهوم العلاقة بين الشخصية والأحداث، فإن فكرة James صحيحة فى عمومها فى الفن القصصى. فالشخصية فى العمل الفنى تتصرف بطرق معينة خالقة بذلك أحداثا محددة.

وحين تأخذ هذه الأحداث مجراها، لابد للشخصية أن تتفاعل مع هذه الأحداث، وحين تتعاقب الأحداث وتتصاعد تتكون العقدة (plot)، ومن ثم تصبح الشخصية جزءا من العقدة. ويرى الكاتبان أن العقدة ليست هى الجوهر الأساسى فى الفن القصصى، وإنما هى عنصر يصعب الاستغناء عنه. وروح الفن القصصى الحقة تكمن فى قدرة الكاتب على تصوير الأحداث للواقع من خلال رسم الشخصيات والوصف والتعليق[٢٢].

الشخصيات فى الرائية:

شخصية عمر فى الرائية ليست شخصية عادية مألوفة (typical) كالتى رسمها james لـ (isabel Archer) ولا هى شخصية تقليدية على أنموذج معين archetypal كالتى جسمها Cervantes (Don Quixote). ولكن شخصية عمر فى الرائية تشبه إلى حد كبير شخصية Achilles، فالتأمل فى (الإلياذة) يجد أن Homer قد قدم شخصية Achilles من خلال زاوية محددة، أو قل خصلة معينة، وهى الغضب[٢٣]. وكذلك قدم لنا عمر نفسه من خلال خصيصة معينة، وهى حبه للنساء وسعيه وراءهن رغم ما فى ذلك من مخاطر. من الأبيات : ٣ ـ ٥ يتضح جوهر شخصية عمر. فهو غاضب لأن نعما لم تحقق له الحاجة التى فى نفسه (انظر البيت الثانى). ولكن غضبه منصب على نفسه بقدر ما هو على نعم، فهو فى صراع دائم مع هذه الرغبة المتأصلة فى نفسه (حبه للنساء) وفشله فى التغلب عليها. فعجيب من رجل فى مثل ذكائه وخبرته أن يحيى مثل هذه الحياة المملوءة بالخطر، التى ـ رغم ذلك ـ لا تنيله ما يريد، فلا الشمل يجمعه بمن يحب، ولا اللقاء ميسور من حين إلى آخر، ولا القرب نافعه لأن الفراق يعقبه مخلفا ألما وعذابا، ولا البعد ـ خلال هذا الفراق ـ ينسيه من يحب. وليست هذه هى المرة الأولى التى يقاسى فيها مثل هذه المشاعر، فقد مر بأشباهها مع نساء أخريات قبل نعم، آه لو يرعوى أو يفكر!

وشخصية عمر، كما قدمت فى الرائية، تماثل شخصية Achilles فى أنها تفتقد العمق الذى نجده مثلا فى شخصيات Dostoyevsky كما أنها غير متعددة الجوانب كما نرى فى شخصيات Proust. ولكن ذلك لا يعنى أنهما رسمتا بسطحية، فى الواقع هما لا يقلان قوة، وإنما رسمتا ببساطة. وقد أثبت Scholes و Kellogg أن الشخصيات فى الفن القصصى القديم مرسومة ببساطة Flat and Static، وأن فكرة تطور الشخصية من داخلها وتعقدها لم تظهر فى الفن القصصى إلا حديثا. وكلمة «بساطة» هنا ليست نقيضا لكلمة «قوة»، وإنما تعنى عدم التغيير؛ فهى ثابتة غير متطورة، ولكنها قوية مع ذلك[٢٤].

ويرى الكاتبان أن أهم جوانب الشخصية هو حياتها الداخلية inward life، وكلما قلَّ ذلك فى رسم الشخصية، كان على الكاتب أن يستعين بعناصر أخرى كالعقدة، والتعليق، والوصف، والإيحاء واللغة[٢٥]. وفى رائية عمر استعمال ذكى لكل هذه العناصر، خاصة العقدة، ولكن «نفسيته» (inner life) مقدَّمة لنا بقوة وحيوية عن طريق المونولوج interier monologue؛ حيث تعبر الشخصية عما يدور بداخلها من خلال إدارتها أفكارها فى ذهنها دون التلفُّظ بها. واستعمال المونولوج الداخلى قليل فى الآداب القديمة مثل ما نجد عند Homer فى (الإلياذة) ولكن المونولوج بدأ يتطور ويستخدم استخداما واسعا عندما بدأ الفن القصصى (شعرا كان أو غير شعر) يركز على التمزق الداخلى الذى تعانى منه الشخصية[٢٦]، فمثلا Medea كما صورها Apollonious ممزقة بين حبها لـ Jason وولائها نحو زوجها، بين ما هى مدفوعة إليه وما هو حق وواجب. وكذلك Dido عند Virgil فى داخلها صراع مرير بين حبها لـ Aeneas والحفاظ على كرامتها واحترامها لنفسها[٢٧].

وكذلك عمر يعانى صراعا داخليا بين رغبته الشديدة للقاء نعم وكرامته التى أهينت ورفضها، إلى أن تجيب عليه. لذا، افتتح القصيدة بعزمه على أن يرحل من مضارب آل نعم. ومنشأ هذا الصراع هو أن حياته تدور فى فلك النساء اللواتى بادلنه إعجابا بإعجاب وسعيا بسعى. ولكن علاقته

بالنساء - كما ألمحت من قبل - تسبب له قلقا وألما ومعاناة ، فلا هو قادر على أن يسلاهن، أو يصبر على فراقهن. وهو غير قادر على الاستمتاع باللقاء - إن تحقق - لأنه لقاء موقوت يليه فراق ممض. ويحاول عمر أن يضع حدا لهذا الصراع ، فيدخل مع نفسه فى حوار - كما فعلت Dido و Medea -: إذا كانت علاقاته السابقة مع نساء قبل نعم قد أورثته هما وعانى من القرب كما عانى من البعد ، فلماذا يلقى بنفسه إلى أتون علاقة جديدة مع نعم ؟ أليس الأولى به - وهو المجرب الذى قد عجم الأمور أن يقلع عن هذا المسلك أو على أقل تقدير أن ينعم فيه النظر؟ (الأبيات:١-٥).

وطريقة أخرى يلجأ إليها عمر ليصور لنا نفسيته ، هى الوصف المباشر عن طريق الكلمات والأفعال ولكن دون تحليل. ونفسية الشخصيات فى قصص Njal مثال جيد لهذه الطريقة (التقنية)، فكل شخصية - حتى أكثرها تعقيدا - تقدم لنا فى أسطر قليلة بصفاتها الظاهرة، وهذه الصفات تنم عن جوهر الشخصية. وقد وفق عمر باستخدام هذه الطريقة فى توضيح المزيد من جوانب شخصيته. فمن الحوار الذى دار بين نعم وأسماء (الأبيات : ٩ - ١٣) نفهم أن عمر حبيب إلى النساء، قد تيم بعضهن حبه دون أن يرينه، يتتبعن أخبار حياته ليرين أين يكون، عسى أن يلقى به ترحاله فى طريقهن فيظفرن بنظرة إليه أو منه. من هذا الكلام المباشر، نفهم المزيد عن شخصية عمر، أو كما كان يحلو للعقاد - رحمه الله - أن يقول «مفتاح شخصيته»، فإذا أضفنا إلى ذلك الوصف الخارجى الذى وصف عمر به رجولته، وقوته، وتحمله ، ورداءه المحبر وفرسه الكريم، ازدادت جوانب شخصيته وضوحا.

استخدم عمر هذه الطريقة لتجسيم الشخصيات الأخرى فى قصته، فنفهم مما قاله عن نعم (الأبيات : ٩ - ١٣ ، ١٧ ، ١٨) أنها فتاة غنية مرفهة من أسرة كريمة، تميل إلى اللهو والعبث، وتعشق مشاهير الرجال، وتجرى وراء لذاتها، فحين يأتى عمر إلى خبائها ليلا لا تمنعه وتقضى الليل معه، وتباهى بأنها ستحدث أختيها بما كان، تيها وفخرا، فعمر - وهو من هو - سعى إليها ورغب فى قربها. وهذه الحادثة توضح جانبا من نفسية المرأة فى أى مكان ، فليس بعض النساء يشبهن نعم فقط، بل فى داخل كل امرأة جزء من نعم.

كذلك قدم لنا عمر بقية الشخصيات فى أبيات قلائل، فقريب نعم (الأبيات : ٦ - ٨) كاره لعمر، يعز عليه أن يزور نعما ، يتنمر له كلما لاقاه فى الحى ، ويؤلب عليه ويشهر به. وأسماء صاحبة نعم، نفهم من الحوار بينهما أنها كانت على علاقة بعمر وأن وصفها لعمر أوقع نعما فى حبه دون أن تراه. وكذلك أختا نعم قدمتا فى أبيات قلائل، وهما كنعم مرفهتان تحبان اللهو والعبث، ولكنهما أكثر خبرة من نعم وتمكنهما تلك الخبرة من أن ييسرا لعمر طريقة الخروج من الحى سالما بإلباسه بعض ملابسهن والمشى بينهن متنكرا كامرأة.

هذه الشخصيات جميعا لها دور فعال فى وصول عقدة القصة إلى أوج تعقدها.

العقدة (Plot) :

تستند العقدة فى رائية عمر على الصراع الداخلى والخارجى سواء بسواء. وأعنى بالصراع الداخلى ما يحدث داخل نفسية البطل، وبالخارجى ما تواجهه الشخصية من أحداث . وأحداث الرائية تتطور شيئا فشيئا وتتأزم حتى تصل الأزمة إلى ذروتها ، وحين تصل إلى غاية تعقدها تبدأ فى الانفراج والحل لتصل إلى مرحلة التنوير Point of illumination.

تحوى مقدمة القصة (الأبيات : ١ - ١٨) كل العناصر التى ستنمو منها الأحداث. ففيها تتضح لنا الشخصيتان الرئيسيتان (عمر ونعم) ، وبعض الشخصيات الثانوية (قريب نعم وأسماء صاحبة نعم) التى توضح لنا العلاقة بين كل هذه الشخصيات . تبدأ المقدمة بالمونولوج الداخلى؛ حيث يدخلنا عمر إلى أعماق شخصيته، كما سبق بيانه. ويحدثنا كيف تعرف على نعم . فأسماء إحدى صواحبه القدامى حدثت نعما عنه، ووصفته لها - فيما يبدو - وصفا جعل نعما تعشق عمر دون أن تراه عشقا ملك عليها قلبها حتى ظنت أنها ستظل تحبه إلى أن تموت . فظلتا تتبعان أخباره إلى أن علمتا أنه سيمر بـ «مدفع أكنان»، فوقفتا فى

انتظاره. ولكن نعما أصابتها خيبة شديدة حين رأت عمر لأول مرة، رأت أمامها رجلا أشعث أغبر ناحل الجسم ساهم الوجه ، وليس الشاب الوسيم الذى يأسر حسنه القلوب . ولماكانت أسماء هى التى وصفت عمر هذا الوصف لنعم حتى استتب فى خيالها ، حاولت أن تبرر لها الواقع المرير، فأرجعته إلى سفر عمر بالليل والنهار وتعرضه لهجير الشمس وبرد الليل ورمال الصحراء؛ فنحل جسمه واغبر وجهه وتشعث شعره . ويلتقط عمر هذا التبرير أو هذا الاعتذار - إن شئت - (الأبيات : ١٤ - ١٦) ، موضحا لها أنه «رجل» جواب أرض تقاذفت به فلوات، محاولا أن يقلل بذلك من حدة هذه المفارقة الساخرة (irony).

مثل هذه المفارقات سمة من سمات العمل القصصى العظيم، تبرز الانفصال بين المؤلف والراوى. يقول الكاتبان السالف ذكرهما : فى كل عمل قصصى توجد وجهات نظر ثلاث : للشخصيات، وللراوى، وللقارئ (أو المستمع) . ولما نما الفن القصصى وتطور أضيفت وجهة نظر رابعة، وهى الانفصال بين المؤلف والراوى [٢٨] . ويستخدم الكاتب الماهر وجهة النظر الرابعة هذه ، أى المفارقة، لإحداث التأثير المطلوب. وتنشأ المفارقة حين يعرف أحد الشخوص - فى موقف بعينه - أكثر مما يعرف الآخرون . ومثل هذه المفارقات هى مبعث متعتنا فى الفن القصصى، حيث تتيح لنا أن نرافق الشخصية دون أن نشاركها المصير الذى رسمه لها الكاتب. والمفارقة عند عمر هى هذا التباين بين ما ظنته نعم وواقع ما رأته. وعرفاننا ذلك يجعلنا نتعاطف مع عمر ونشفق من ازدراء نعم له.

هذه المفارقة تساعد على تطور الأحداث ، فعمر غير معتاد على أن تصد عنه النساء. آذى عمر كثيرا هذا الاستفهام الاستنكارى المحموم المتتابع - أهذا المشهر ؟ أهذا الذى أطريت نعتا ؟ أهذا المغيرى الذى كان يذكر؟ (الأبيات : ٩ - ١١) ، وأصاب كبرياءه . ولكى يرد لشرفه اعتباره، كما يقول أصحاب القانون ، كان لابد أن يجعلها فى عداد من خضعن وأسلمن له قيادتهن. ولكن نعم استهواها سعى عمر وراءها، فتدللت وتمنعت وتجاهلت حتى مجرد الرد على ما سأل (البيت الثانى) فازداد سعيه ، واختلف إلى مكانها، ولكن قريبا لها كان له بالمرصاد وجابهه بما يكره وحض رجال القبيلة ضده، فاستشعر عمر الخطر، وتوقفت زياراته. ولكن كيف السبيل إلى نعم؟ أرسل إليها رسالة مع رسول وزوده بآية حتى تعرف أنه حقا رسول عمر، ولكن نعم تزداد تمنعا، مدركة أنه لن ينصرف عنها إلى سواها. و هنا ينشب صراع داخل عمر (البيت الأول): هل يرحل مبتلعا هذه الإهانة متقبلا ما منى به من فشل، أم يصمم أكثر من ذى قبل على الوصول إليها حتى تلقى إليه المقاد؟ ولكن طبيعة عمر - التى حاولت إيضاحها - تشعرنا أنه إلى الحل الثانى أميل، وصياغة البيت الأول تساعدنا على تأكيد هذا الرأى ، فهو يتساءل هل يرحل غدا فى الصباح الباكر ، أم يرحل الآن فى الليل ويغذ السير خلال النهار وسط الهاجرة؟ ولو كان جادا فيما نوى لآثر الرحيل توا ولم ينتظر حتى الصباح.

لا سبيل، إذن، إلا زيارة نعم ليلا ، و هنا يبدأ وسط القصة (الأبيات : ١٩ - ٤٢) باستعمال التشويق والإثارة، تبدأ الأحداث فى الظهور والتطور والتعقد، فتبدأ الزيارة فى أول الليل وفيها من الخطر ما فيها ، «يتجشم» الخطو إليها رغم قرب المكان (البيت : ١٩) ؛ لأن التجشم ليس فى السرى فى حد ذاته، ولكن لما فى الزيارة من مخاطر. يصل عمر إلى سفح جبل أو يفاع، ويترك ناقته فى العراء، ويعتريه هاجس: ماذا يكون لو أن أحد الحراس رآه؟ ولكنه عازم أن يتم ما بدأ ، فيصعد فى الجبل حتى يجد نفسه على حرف منه خطر ، ويتحرك فوق هذا الشفا حسب حركة الحراس حتى لا يرونه فى طوافهم ، متعرضا للسقوط ، مشفقا خلال ذلك كله أن يراه أحد . ويمضى الوقت، ويغيب القمر، وتطفأ المصابيح ، وتخمد النيران ، وينام الناس، فينسل عمر بين الخيام . ولكن أين خباء نعم فى حندس الظلام؟ أى داهية صيلم تكون لو دخل خباء غير خبائها! ولكنه يميز الخباء برياها ونشرها . وتفاجأ نعم ويعتريها الخوف، ويلوح شبح الفضيحة ، ولكنها فى قرارة النفس سعيدة بمجيئه وبتعريض حياته للخطر من أجلها.

وينال عمر ما يشتهيه وتستسلم له نعم وتؤكد أنها له ما دامت تدب فيها الحياة (البيت: ٣٤)، ويمضى الليل ،

وأوقات السرور قصار ، فتنبه الفتاة العاشق الذى أسكرته النشوة وملأه الزهو بترويض «النمرة» أن الوقت قد حان لانصرافه قبل انبلاج الفجر ، ولكنه يساوف ويماطل، فتغريه بموعد آخر تلقاه فيه فى عزور، ولكنه لايزال فى سكرته وانتشائه، وتسرى عدوى ذلك إليها فيغرقان معا فيما هما فيه من متعة. ولكن الفجر يسل سيفه من غمد الغلس ويرمى بأسهم أنواره فى أثناء الخباء، ويموج المكان بالحركة وتشتد الجلبة ، فهو يوم تعزم فيه القبيلة على الرحيل : فمن ذاهب وجاء ، ومن مناد ومجيب. وهنا تصل عقدة القصة أو أزمتها إلى ذروتها ، وتفزع الفتاة وتلجأ إلى عمر تسأله المشورة والنصح ، فلا تجد عنده شيئا شافيا ، فقصارى ما يمكن أن يفعله هو أن يحاول أن يفوقهم هربا ، فإما أن ينجح فى ذلك، وإما أن يقع فى أيديهم فيقتلونه ثأرا لشرفهم ودرءاً للعار. ولا ترضى نعم بهذا الحل ، فسواء نجح عمر فى الهرب أم لم ينجح فسوف تتعرض هى للفضيحة، فكل أفراد القبيلة يعرفون علاقة عمر بنعم ، ولم يأل ذو القرابة جهدا فى التشهير بذلك . فلابد، إذن ، من مخرج آخر يضمن سلامة عمر ولا يجعل سرها يفشو ، فلتلجأ إذن إلى أختيها ، فهما أكبر منها سنا وأكثر تجربة، ولعلهما ترجبان سربا بما ضاقت به.

وقد مهد عمر لهذه «اللحظة المخيفة» باستعماله كلمات موحية تنذر بها. ففى البيت التاسع عشر يقول: وقد يجشم «الهول» «المحب المغرر». فانظر إلى كلمة «الهول»، وأين هذا «الهول» ولم تبدأ زيارته بعد ، وهو لا يمكن أن يكون هول الرحلة، فقد كان قريبا من مكان نعم، وزارها مرات ، وهو يقول فى البيت الأول : «أمن آل نعم أنت غاد»، أى أنه بين ظهرانى مكانها . وقوله «المحب المغرر» يوضح أن عمر الذى استهيم فؤاده وغرر به الحب لن يستطيع أن يغلب العقل على القلب ولا الفكر على الهوى فيعشا بصره فلا يرى عواقب بقائه فى خباء نعم حتى الصباح. وفى البيت الثالث والعشرين يقول :

وبت أناجى النفس أين خـبــاؤها؟

وكـيـف لما آتى من الأمـر مـصـدر؟

فهو لا يعرف أين خباؤها بعد ، وقبل أن يجد حلا لهذه المشكلة حتى لا يدخل خباء امرأة أخرى، يوحى لنا بتوقع مأزق أعتى وأشد، وهوكيف يصدر ، أى يرجع، يعنى كيف سيستطيع الخروج، مما يجعلنا نفكر فى كيفية صدوره (أى خروجه) بعد وروده (أى مشربه وارتوائه)، ولولا أنه كان يهدف إلى التمهيد لهذه «اللحظة المخيفة» لما ذكر لنا «مأزق الخروج»، وهو لم يهتد بعد إلى خباء نعم لدخوله.

وتأتى نهاية القصة لتحل أزمة العاشقين . تذهب نعم إلى أختيها وتقول لهما: «أعينا على فتى» (البيت:٥١)، ولم تقل من هو . وتقبل الأختان فتريان «الفتى» فترتاعان. ومثار الروع هنا ليس وجود الفتى، فهما تعلمان أن هناك رجلا فى خباء أختهما الصغرى، ولكن سبب الروع هنا أن ذلك الفتى هو عمر. كيف استطاعت أختهما الصغيرة الغريرة أن تجعل عمر – الذى تسعى النساء وراءه دون جدوى – يأتى إليها. وبدافع من الغيرة والحسد والنقمة على عمر تقترحان حلا فيه شئ من العبث والسخرية والإهانة، فتلبسانه ملابس النساء، ولكن عمر لا يبالى ويستمتع بالموقف ويمشى بين النساء الثلاث يختلس النظر إلى ثديّهن ، فالأخت الصغرى نعم كاعب قد نهد ثدياها وإن لم يكتملا بعد، أما الأختان الأخريان فثدياهما ناضجان مكتملان ، ولم تكن مصادفة أن يستعمل عمر كلمة «مجن» ؛ فالمجن – وليس كذلك الدرع أو الترس – غالبا ما يكون مستديرا، له بروز فى وسطه ، وهكذا كانت صدور الفتيات. ويجتاز عمر وسط إيقاع النهود ساحة الحى إلى السلامة والأمان.

وهكذا ، تنتهى مغامرة عمر الغرامية. والقصيدة بلا شك مثال رفيع للفن القصصى، ووجود مثل هذا الفن فى الشعر العربى يدعونا إلى إعادة النظر فى الفكرة السائدة التى تقول إن شعر الملاحم (كما فسرته هنا) والفن القصصى مقصوران على الأدب الإغريقى، وليس للأدب العربى منهما نصيب يذكر [٢٩] .

ولم يكن أكثر من ترجموا (كتاب الشعر) لأرسطو مجرد نقلة، بل كانوا أيضا نقدة لهذا الشعر فيما يختص بالشعر العربى، فابن سينا مثلا وإن كان عادة ما يقتصر على توضيح الفرق بين الشعر الإغريقى والشعر العربى يلاحظ فى تعليقه أن «الأشعار القصصية» التى تتبع نهج المأساة (tragedy) لها مقدمة ووسط ونهاية [٣٠] ورائية عمر لها

هذه الخاصية ، كما حاولت أن أبين . بل، أكثر من هذا ، فإن كل قسم من القصيدة ـ شأن كل فن قصصى ممتاز ـ له أحداثه التى تأتى فى مقدمته ، ثم التوتر الذى يأخذ فى التصاعد والتطور، ثم الحل[٣١].

فأرجو أن أكون قد أثبت ـ من خلال رائية عمر ـ أن الفن القصصى لم يعرفه الأدب العربى قديما فقط، بل وصل أيضا فى هذا الزمن المتقدم إلى مرحلة رفيعة جديرة بأن تفسح له مكانا مرموقا وسط الآداب العالمية.

الهوامش

(١) R. Walzer. **The Arabic Translations of Aristotle** (Cambridge: Harvard University Press, 1962), F.E. Peters. **Aristotle and the Arabs** (New york and London, 1968).

(٢) J. Thastsch. **Die Arabiche übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundloge der Kritik des griechischen Texten** (Vienna, 1928).

(٣) شكرى عياد، **كتاب أرسطوطاليس فى الشعر** (القاهرة ١٩٦٧)، **فن الشعر** لعبد الرحمن بدوى (القاهرة،١٩٥٣) . وانظر أيضا بعضا من أهم هذه المصادر وهى: I.M. Dahiyat. **Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle** (leiden: Brill, 1974); D.S. Margoliouth, **Analecta Oriential and Poeticam Aristotlicam** (London 1887), pp. 1-78; S. Afinan, **The Commentary of Avicenna on Aristotle's Potics**, Journal of the Royal Asiatic Society, 1947, pp. 188-90.

(٤) عن شعر المغازى : **المغازى للواقدى** ، تحقيق : مارسدن جونز (مطبعة جامعة أكسفورد ، لندن ، ١٩٦٦)، **السيرة النبوية لابن هشام** . تحقيق: مصطفى السقا وغيره (مطبعة مصطفى البابلى الحلبى ، القاهرة ١٩٥٥).

(٥) انظر : النعمان القاضى : **شعر الفتوح** ، المكتبة العربية : الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥، ص ص : ١٩٧ ـ ٢٣٤.

(٦) المرجع نفسه، ص ص : ٢٨٧ ـ ٢٩٩.

(٧) **ديوان الأعشى** . شرح وتعليق: محمد محمد حسين (نشر مكتبة الآداب بالجماميز ، ١٩٥٠) ، ص : ٢٧.

(٨) المرجع نفسه ، ص :٦٩.

(٩) **ديوان امرئ القيس** . تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤) ،ص ص : ٣٢ ـ ٣٣.

(١٠) **شرح القصائد السبع الطوال** ، لأبى بكر محمد بن القاسم الأنبارى. تحقيق: عبد السلام هارون (دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣)، ص : ١٩٤.

(١١) انظر مقالة ممتازة بعنوان «الفارس الأسود»: Credric Dover. **The Black Night,** Phylon (Atlanta), 1954, Vol. 15, pp. 41-57, 177-88.

(١٢) محمود الحفنى، **سيرة عنترة** ، (الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دون تاريخ)، انظر خاصة الباب الثانى إلى نهاية الكتاب.

(١٣) عن كلام Clouston وBlunt انظر المقالة المذكورة فى هامش : ١١.

(١٤) يوسف خليف: **الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩، انظر خصوصا الفصل الخاص عن الطوابع القصصية فى شعر الصعاليك ص : ٢٧٦ ـ ٢٨٠.

(١٥) شوقى ضيف : **التطور والتجديد فى الشعر الأموى**، دار المعارف، القاهرة ، ط. خامسة ، دون تاريخ ، ص ص : ١٠١ ـ ١٠٤ . انظر أيضا: Reynold Michelson. **A literary History of the Arabs** (Cambridge University Press, 1969),p . 236.

(١٦) **الشعر والغناء فى المدينة ومكة**، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ص : ٦٤ ـ ٦٩.

(١٧) انظر: **الأغانى** (طبع دار الكتب المصرية) ١٤ : ١٦٥.

(١٨) Kh. Kihany. **The Development of Ghazal in Arabic Literature,** Damascus : The Syrian Press, 1950, p.184.

(١٩) **الأغانى** (طبع دار الكتب المصرية) ٦ : ٢١٦.

(٢٠) هى أول قصيدة فى ديوانه، طبع أوروبا.

(٢١) Robert Scholes & Robert Kellog. **The Nature of Narrative.** Oxford University Press, 1975, p.160.

(٢٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٣٩.

(٢٣) المرجع نفسه ، ص ص : ١٦١ ـ ١٦٢.

(٢٤) المرجع نفسه ، ص ص : ١٦٤ ـ ١٦٥.

(٢٥) المرجع نفسه ، ص : ١٧١.

(٢٦) المرجع نفسه ، ص : ١٨١.

(٢٧) المرجع نفسه ، ص ص : ٢٨٤ـ٢٨٦ لترجمة نص Apollonions ونص Virgil .

(٢٨) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٠.

(٢٩) انظر F. Gabrieli, "**Estetica e Poesia Araba Mell interpretazione della Poetica Aristotelica** Presso Avecenna e Averroe," RSO, vol. 13 (1929 - 30), pp. 291 - 331.

(٣٠) انظر Dahiyat. **Avicenn'as Commentary**, p. 115.

(٣١) انظر Scholes,Kellog، ص : ٢٣٩ (الكتاب المذكور فى هامش : ٢١).



الرمز الفنى والجمعى والأسطورى

فى شعر ذى الرُّمة

حسنة عبد السميع*

ينصب اهتمام الباحثين عادة على إبراز نواحى التفرد والإبداع دون دراسة متكاملة للكشف عن الظواهر النمطية وما أحدث الشاعر فيها من تحور أو تعديل. ولم يول الباحثون عناية كافية تفهم صور النماذج العليا والجوانب الأسطورية فى العمل الأدبى، ودورها المعرفى، وقيمتها التى تكسب العمل صلابته واستمراريته ووظيفته الاجتماعية التى تفسر قوة الاستجابة الجمالية للعمل بوصفه عملاً فنياً فى المقام الأول. ذلك النوع من الاستجابة يبرر السؤال الملح عن مغزى سعى الفن إلى خلق مكان ذى معنى للإنسان فى عالم يتجاهل وجوده الروحى، ويلقى به ـ كلما توثقت علاقته بالطبيعة ـ فى حضن كون هائل(١). ويبرر كذلك الميل حديثاً إلى الاعتراف من أشكال الخيال البدائية، وإلى استشعار علاقة حميمة بين الذات والآخرين ممن يشاركونها التلقى والدهشة؛ أو ـ بعبارة أخرى ـ استشعار الحاجة إلى دلالة روحية وإلى نوع من الالتزام المضمر بفكرة الجماعة المتجانسة (٢).

الأشكال الأدبية نوع من الأسطورة المزاحة (٣). وفى هذا الإطار يحتل الأدب مكانه من تطور الخيال الإنسانى، ويصير المجاز نوعاً من تجلى تلك النماذج العليا التى لا تبزغ إلى حيز التشكل إلا فى لغة يتجسد فى وعائها الصورة والرمز(٤). ومن الصورة والرمز يخلق الفنان بنية جمالية تحقق التواصل بين المبدع والمتلقى، وتثرى الوجود الروحى من خلال معايشة كليهما المتعة الجمالية والتوتر الفنى المستعذب الذى يختزنه التشكيل الجمالى فى تحويره النماذج العليا، مما يجعل من الفن طقساً جماعياً(٥). وتستخدم اللغة الرامزة وحدات العالم الخارجى فى الرمز إلى عالمنا الداخلى ووجودنا الروحى والعقلى؛ بحيث يختزن هذا الرمز شعوراً كلياً وفكراً متصلاً موروثاً ترمز إليه النماذج العليا.

وفى هذا الإطار من الوعى الجمالى، يسعى الفن إلى بلوغ نوع من الحقيقة يتحول فيه الشعور إلى صورة، والمعنى إلى رمز يروغ من رمزية العلوم منقضا على شئ يقع وراء العلة والعقل يربطه برجسون بالمطلق ويونج بحكمة اللاوعى(٦)؛ تلك الحكمة التى تنظم المخاوف الإنسانية والآمال، محولة إياها إلى أعمال تبغى فهم حقيقة القيم والتعبير عنها.

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب ـ جامعة عين شمس.

يهتم نقد النماذج العليا Archtypal Criticism بفهم العمليات الرامزة لميول العقل الإنسانى عميقة الجذور؛ تلك التى تظل تحيا وتتجدد داخل الأشكال الفنية بتكرار لا ينفد. فإذا كانت الموهبة الفردية هى الطبقة العليا التى نتواصل من خلالها مع العمل الفنى، فمن ورائها يقف النمط Type بوصفه الوحدة التصويرية الثابتة التى تنتظم وتفسر كل تعدد متجانس. ومن وراء النمط نغوص إلى طبقة النماذج العليا بوصفها المبادئ المنظمة لمحتويات اللاشعور، المشحونة بطاقة روحية تتنوع عبر مراحل التطور الإنسانى، الروحى منها والنفسى. ومن وراء النماذج العليا تقف الرموز Symbols. ومن ثم، يهدف هذا النقد إلى بلوغ فكرة النمط من وراء الفردى، والنموذج الأعلى من وراء النمط، والرمز من وراء النموذج الأعلى(٧).

وكما خطا يونج من بعد فرويد خطوة قطعت بين الإبداع الفنى ومشاعر الكبت والذنب والرغبات المحرمة Libido، متجاوزاً الفردى إلى الجمعى، والعصابى إلى الإيجابى الذى يقترح نماذج كلية للدوافع والسلوك تتجاوز عقبات حلم تحقيق الرغبة، أو الكابوس، إلى حدس مستقبلى متفائل(٨)، خطا باشلار فى تحليله الظاهراتى للإبداع الفنى خطوة جعلت للصورة الشعرية - بوصفها توهجات مفاجئة - حسا طازجاً بالوجود، وديناميكية تتميز دائماً بولادة جديدة. ولا يقطع باشلار تماماً بين الصورة وأصدائها الماضية؛ فالخبرة الحقيقية التى تقدمها الصور تعد استجابة للنماذج العليا، إضافة إلى قدرتها على أن تصوغ نماذج جديدة(٩). فالخيال الشعرى يصنع أشكالاً نعايش من خلالها حلماً مشتركاً مع الكون يشبه أحلام اليقظة التى تصاحب الفعل الخلاق(١٠).

تعرض هذه الدراسة للأصول الأسطورية والنفسية الجمعية للخيال الفنى كما تمثلت فى شعر الشاعر الأموى المعروف بذى الرمة، نظراً لما تميزت به لغته الشعرية من ثراء وكثافة تصويرية عالية. وبالرغم من أن القراءة الرمزية لا تهتم بتاريخية التجربة بل بها كما تحيا فى خبرتنا الآن، فبحث حياة العمل فى الذاكرة الجماعية يعلو بها فوق تحدد لحظة معينة، ويعنى فى المقام الأول بالرسائل التى تنبعث منها انبعاثاً متجدداً يتخذ الشكل الرمزى والتصويرى وعاءً له.

لم تتوفر الدراسات متنوعة القيمة والمنحى على بحث الأصول النفسية الجمعية للصورة الشعرية فى شعر ذى الرمة، ولم تكشف من خلال شعره عن كيفية تعرف الروح وجودها، خاصة فى المراحل الانتقالية التى تكون النفس فيها على أشد درجات تشوفها لإدراك طبيعة التحول وكيفياته وعقباته. والرموز الفنية - التى حلت بعد انزياح الأسطورة - مشحونة بطاقة متجددة من المعانى، طارحة مواجهاتها تساؤلات لا تفتأ تطرح نفسها عن تحور الرمز فى علاقته بالتقاليد الفنية، خاصة فى العصر الأموى الذى تميز باحتدامه وبطاقته الفياضة النابعة من انبثاق شباب الأمة التى وقعت فى شرك التجارب من أجل تحديد هويتها، فبدأ عصر التجريب وممارسة ضروب من التحرر تنعكس فى الاتجاهات الشعرية المختلفة:

أولاً: فى شكل أنشودة الاندفاع الذاتى نحو التعطش والافتتان والعشق الموزع - بل الممزق - والتعلق بالمثالى، والالتصاق بالذات والإعراض عن المجتمع، واستعذاب الألم إلى حد محبة الموت والسعى إلى تدمير النفس والتضحية بها(١١).

وثانياً: فى الاندفاع غير الذاتى نحو «النموذج» المثالى للممدوح لتدعيم وظيفته الدينية والسياسية والاجتماعية.

وثالثاً: بدافع من ضغط الطبقة الشعبية وما ترزح تحته اجتماعياً وتعانى من جور الحكام وإرهاق الصراعات والحروب فى شعر السخرية الكاريكاتيرية(١٢) التى تتشوق إلى بطش من نماذج تراها معادية للمجتمع؛ فتلجأ إلى تشويهها وهدم وقارها للحفاظ على سلامة الأمة وأمنها. لقد انخرط الشعراء فى محاولات دائبة السعى إلى بحث عن معابر تلتمس الذات عبرها إدراك هويتها فى لحظة تشكلها. فكيف عبر بتصويريته العالية وكثافة لغته عن عمليات التحول الوجدانى والفكرى الروحى والقلق المستوفز الذى شاب تطلعه؟

يواجهنا السياق الشعرى بعالم تركيبى تحل فيه الأفكار بقلب الصور التى توازى مشاعرنا، وتتوارى فى أشكال من الصلات والحدود، ولا يمكننا أن نحظى ببعض ما يفضى به عالم القصيدة وبناؤها الشعرى من أسرار دون الدخول إلى ذلك العالم؛ عالم الأفكار، الصور والمشاعر البناء، أو دون امتلاك حس التجربة الفنية.

أولاً : المــــرأة

المرأة هى أعظم رمز للحياة، يعكس حاجة الإنسان الأصيلة للأمان فى عالم لا يتصالح مع مخاوفه. وحيثما يظهر التوتر بين الخير والشر والتجدد والفناء، يظهر رمز المرأة، جامعاً فى إهابه كل بواعث الحياة والموت، والحب والرغبة، والثقة والخوف، والإعجاب والاحتقار، والتلهف والاشمئزاز، والعلو والسقوط. لقد مزج الإنسان ـ عبر التاريخ ـ كل هذه الصفات، ووقف فى النهاية متحيراً فى فهم ذلك الغموض المذهل، عاجزاً عن استيعاب ذلك التنوع المتتابع المتبدل ـ شديد التركيب والتعقيد ـ لأوجهها، وعاجزاً عن إدراك تلك الهوية التى تتعلق بالحقيقة الأولية وتتصل عبر تعاطف سرى بقلب الوجود[١٣].

تعد علاقة الحب تمثيلاً لتشوق الموجودات المتعددة للواحد، ولحنين الجزء إلى الكل، ولانفتاح الحب والمحبوب الواحد منهما على الآخر؛ فى فعل خلق وتجديد آنا، وفى الذوبان فى موضوع الرغبة أو الموت فى الشوق إليه آنا آخر.

يرتبط وجود المرأة فى مستوياتها الكونية، والإنسانية، بأبعاد تجربة الحب الوجودية والاجتماعية والفردية. ويرى بعض الفلاسفة أن «التاريخ كله عمل من أعمال الحب»[١٤].

وكما أن إشباع الرغبة يعد مفتاحاً لتجدد الكون والمشاركة فى فعل الخلق، يحمل الإحباط فى الحب فى طياته تاريخ الانفصال والألم ومشاعر الانكسار؛ فيستحيل رغبات محملة بالشر والأنانية والانتقام آنا، كما قد يرتد إلى ذات المحب إعراضاً واستعلاء فى عالم مثالى رافض ونكران للذات آنا آخر. يقابل هذا بلوغ الإشباع فى الحب الذى يحمل معانى التلاقى أو الاتحاد، والانتصار أو تحقيق الذات، واكتشاف العالم وإدراك الغاية أو الخلاص[١٥].

والإنسان، إذ يشارك الوجود فى تجربة الحب الكونية وفعل التجدد والخلق والتوالد، يستشعر شيئاً من ذلك الفرح الكلى، مستوعباً التجربة الإنسانية فى أبعادها الاجتماعية والذاتية، جاعلاً منها بؤرة تلاق بين الفردى والاجتماعى والتاريخى؛ إذ يعبر عن تشوق الذات إلى التعبير عن نفسها خارج النطاق الفردى، كسراً للعزلة وتحقيقاً للتواصل الذى تعززه رموز روحية حية تتمثل فى الرجل والمرأة، وتتسع إلى التجربة الفكرية والجمال الحسى والدفء العاطفى.

ما أنواع الحقيقة التى تتشكل وفقها التجربة الخيالية: من هو البطل ومن هى محبوبته وما العقبات التى تحول بينهما؟ هل البطل هو المتحدى للحدود الإنسانية المتطلع إلى المعرفة كالنمط الفاوستى، هل هو الفخور المغرور المتحدى للقدر كالنمط البروميثيوسى، وهل هو من يغامر ليكتسب الخبرة ويتعرف الفضيلة والرذيلة كالنمط الأوليسى؟ إن أسطورة الحب الرفيع قادرة على أن تمنح الإنسان وهما يمكن أن يحرره من صدامه بالحياة الواقعية وقيودها، وأن يخرج به إلى حالة من الحرية فى «أركاديا» أو «يوتوبيا» تتولد عن يأس الاستحالة لكنها تعكس الصدام بين الرغبة والقانون، وتبرز فهم الفنان معانى الشرف والفضيلة والعفة والبراءة والحرية والالتزام[١٦]. وإن كان هذا لا يحول دون تضخم الذاتى أمام الجماعى، إلى حد يستنفد الذات فى موضوع الحب المستحيل. فيقف البطل رافضاً الحياة فى استعلاء متكبر وتسام أليم، والرفض نفسه قد يجعل آخرين يتحولون إلى السخرية أو اغتصاب اللذة والإقبال على الحياة بنهم.

فمن هى محبوبته ـ صورة طموحاته وأحلام الروح الخلاقة ـ التى تمنحه روح التعاطف البهيج مع العالم المحيط حين ينشط أو يشحب فيجعله نزيل الجنة أو طريد الفردوس؟ من هى التى تنعكس عليها صورة زهوه وخذلانه ؟ وما الرموز التى تتبطن صورتها؟ أهى الأم التى تأتى للعقل غير الناضج الذى ارتد إلى نفسه فى وحدة حاضنة؟ هل ترمز إلى التمركز حول الذات فى عفة وبكورة هشة ونقاء يقاوم

التواصل؟ أم ترمز إلى الأشكال الضارية للذات المهووسة بنفسها ملتهمة قوى النفس التى تبحث عن التوازن؟ أم هى على العكس من ذلك تأتى منتقمة من هذا التفاقم، وهل هى صورة للحب الذى يعمل فى مناطق غير مشروعة من العالم الاجتماعى، بعيداً عن دائرة القانون والمسؤولية فى نشوة اللهو مع البهيج الخطر؟ أم هى فى المقابل صورة ملهمته التى تفتح الطريق بين أعماقه والعالم الخارجى، فتحقق التناغم والتصالح بين أحلامه وطموحاته ووعيه، مما يطور كينونته. فبلوغ المحب محبوبته وسيطرته عليها شكل رمزى يتنامى من خلاله وعيه؛ إذ يحاول استردادها أو إيقاظها وتحريرها من أسر قوة كابحة أو شريرة، قد تتمثل فى الأب أو الزوج أو النظام الذكرى. ويرمز هذا على المستوى النفسى إلى الحياة التى يحررها من شراك العقل ومن الأنانية، أو يوقظها من سكون أو غفلة أو استسلام. وهو إذ يفوز بها يظفر بجزء من وجوده قد يصور رمزياً فى شكل مملكته التى يتوج سيداً لها، أو فى شكل الشهرة والمجد اللذين يحظى بهما البطل المحارب. وهى صورة القوة الخلاقة التى لا يبلغ مصيره إلا من خلالها، فهو مسوق نحوها ليحقق انعتاقه، ولا شئ يحول دونها أو يدفع ضد الوجود الأنثوى الذى يعصف بعقله[١٧]. إنها الأنثى الأبدية التى يقرأ الشعر فيها لغة العلو المفعمة بالرموز[١٨]، وهى ينابيع النشوة والفرح، والوجود الغامض، والنعمة المباركة التى تسحره؛ فإذا امتلكها امتلك قوى كونية وطاقة روحية.

ما الدور الذى يلعبه الصوت الثالث فى هذه التجربة وإلام يرمز ذلك الآخر الذى يقف موقف الموبخ على حالة الأسى العقلى والجسدى، والاستسلام العاطفى لحماس جامح وعاطفة غير مكبوحة. ويقف أحياناً أخرى موقف المستنكر للميول النكوصية والغرور والأنانية الفردية المتمردة على مسؤوليتها الاجتماعية، والمندفعة نحو تأكيد الكينونة الإنسانية وتعظيمها فى وجه الكيان القبلى والضمير الجماعى. أو يقف أحياناً ثالثة موقف المشفق على تلك الحياة التى تعيش فى عناد وتتعلق بنقاء متكبر، وبطفولية عفة، المشفق على تلك الروح المهمومة الجوالة التى تستغرقها أحلام متشوقة لا تهدأ. أو يقف أحياناً رابعة موقف المحذر من إغراءات مضللة، ومن أسر رغبات تفاقمت، ومن أذى عشق مغامر يحيد به عن الطريق، ومن اندفاع نحو تأكيد العاطفة بشكل متمركز حول الذات، موقف المحذر من عدم الاستماع إلى صوت العقل، ومن مخاطر تقع وراء حماية المجتمع، ومن الاستسلام لأمنيات خطرة تحول مركز جاذبيته الروحى نحو أفق مجهول؛ حيث يتصل الفرد بقوى عالم خطر وغير متوقع[١٩]؟

وعلى الطرف المقابل، يقف البطل ـ أو الشاعر ـ الملوم، باحثاً عن لحظة تبثه الجلد، عن ذكرى من القوة تقاوم على مر الزمن، يقف ممتلئاً حماساً لإغراءات القلب الذى يحيا فى الشوق إلى الجمال والنزوع إلى الكمال، يقف ممتلئاً حماساً بعظمة المغامرة[٢٠].

إن علاقة الشاعر بالمرأة المحبوبة تعد مفتاحاً لفهم بنية القصيدة على نحو طقسى، فموتيفة البحث عن المحبوبة المفقودة من نمط المهام الصعبة[٢١] التى قد تشتمل عليها «تيمة طقس العبور» rite de passage، فالشاعر منطلق دائماً وجهتها، بحيث تعكس تصوراً مثالياً لبلوغه أهدافه. وتبدأ أولاً: بالدعوة التى لا يستطيع الشاعرمقاومتها، والوقوع فى خطأ النكوص لحضن الطلل؛ رمز الأمومة اللافظة وأوهام استعادة أحلام الطفولة وفردوسها المفقود:

ـ تذكر دهر كان يطوى نهاره
رقاق الثنايا غافلات الطلائع[٢٢]
ـ فدع ذكر عيش قد مضى ليس راجعاً
ودنيا كظل الكرم كنا نخوضها[٢٣]
ـ منازل الحى إذ لا الدار نازحة
بالأصفياء وإذ لا العيش مذموم[٢٤]

ذلك الفردوس الذى يحيل إليه رمز الكرم[٢٥] وأيكة أحلام الطفولة وعالم الغفلة والرقة والثنايا والطلائع، من جانب، والعيش فى عالم لم يعرف الذم والعيب؛ عالم من الحرية والبراءة، من جانب آخر.

والشاعر فى بحث دائم عن حضورمشبع يوازى حضور محبوبته، فيخلق فى[٢٦] الطلل الذى يمثل صدمة الحياة

الخارجة من قلب الموت ما يشبه بوتقة التخليق التى تدفع بمقومات جديدة للحياة.

وتصطرع فى الطلل مجموعة من الأزمنة، حاصر فيها ذو الرمة زمن الفناء الطبيعى بمجموعة من الأزمنة قادرة على الإفلات من تيار الزمن النازل نحو الفناء الحتمى ومواجهته؛ منها زمن ثقافة إنسانية صاعد، ومنها زمن فنى مفتوح فى الحلم والتذكر، قابل للعود عبر الخيال والإمكان والتمنى، ومنها زمن عاطفة متدفق يوازى جموح زمن الطبيعة القهرى، ومنها زمن دورى متجدد يبدو فيه الطلل مفرخاً حميماً يقابل انتصار الخلاء على الشكل والمساحة على الكتلة، الهشاشة على الصلابة والرمل على الحجر. فتستحيل «الرميم» و«البوالى» و«المدعثر» إلى «حطام» وإلى «قيوض يمام» «تغنيه السوارى» «سحيق المسك».

ـ مقيم تغنيه السوارى وتنتحى
به منكباً نكباء والذيل مرفل[٢٧]

ـ كأن سحيق المسك ريا ترابه
إذا هضبته بالطلال هواضبه[٢٨]

ـ كأن بقايا حائل فى مناخها
لقاطات ودع أو قيوض يمام[٢٩]

إن أشد الانبثاقات ديناميكية تحدث فى الوجود المكبوت[٣٠]. والتواصل الحميم والرعاية الدانية ـ التى أخذ الشاعر بها يهدهد الطلل تجعل رغبته فى فتح أعماق اللاوجود وقهر الوجود المتكتم تضرب بجذور صمت الطلل العميق فى أعماق الإمكان والقدرة الخفية لا فى أرض العدم. يقول:

ـ وقفت على ربع لمية ناقتى
فما زلت أبكى عنده وأخاطبه

ـ وأسقيه حتى كاد مما أبثه
تكلمنى أحجاره وملاعبه[٣١]

ـ وقفنا فسلمنا فكادت بمشرف
لعرفان صوتى دمنة الدار تهتف[٣٢]

لا شئ يموت فى دفء الاحتضان، ولا سبيل إلى إنقاذ العوالم المشوهة والممسوسة والممسوخة سوى النظر إليها بعين المحبة والعطف، وتعهدها بضروب التواصل والرعاية وبذل النفس. هذا ما انتقل بزمن الطلل من الماضى إلى المضارع الاستقبالى؛ فتحول من «وقفت ناقتى»، إلى «مازلت أبكى» ثم إلى «أخاطبه»، «أسقيه»، حتى «أبثه». فتفتح الوجود لهذا الشاعر الذى يمتلك سحر الكلمة، تحول حضور الطلل من المفعولية للفاعلية، واستحال حضور الشاعر إلى ضمير المفعولية المتصل الذى يتلقى عن الطلل فى «تكلمنى أحجاره وملاعبه»، وصارت كينونة الطلل فاعلة مالكة بعدما كانت نهبا فى «محته» وفى صيغة اسم المفعول «مدعثر». ذلك التنامى فى كينونة الطلل هيأ للاستجابة فحطت «على» من أصل العلو فيها وانزاحت غربتها وحلت محلها حميمية «عند»، وانفتحت أبواب هذا العالم لتصنع «كاد» له حقيقة نسبية تنازع عالم الحقيقة نشاطه وفعاليته، ويجاوب الاستغراق المكانى فى «أحجاره وملاعبه» الاستغراق الزمانى فى «مازلت» حتى تنفك عنه قيوده التى ألزمته بها «على كل شبح ألوة لا يصيبها»، بعدما أوفى الشاعر له بنذر دموعه وأدى له طقوسه.

وأقوت من الآناس حتى كأنما
على كل شبح ألوة لا يصيبها[٣٣]

أرشت بها عيناك حتى كأنما
يحلان من سفح الدموع بها نذرا[٣٤]

والتيمة الثانية فى طقس العبور، بعد الدعوة التى لا ترد، هى الوقوع فى الخطأ والتحذيرات المحيطة به. هذا الخطأ هو الاستسلام لهذه الدعوة استسلاماً ذاهلاً عن كل الواجبات الاجتماعية والذاتية، فيستنكر عليه الرفيق والصحب والقبيلة والعاذلة هذا النمط من الانحراف الذى يصر عليه الشاعر ملقياً بنفسه فى أحضان عزلة يواجه فيها عدم توازن رغبات تتنازعه وتكاد تفتك به وتهلكه.

ـ وقائلة تخشى على أظنه
سيودى به ترحاله ومذاهبه[٣٥]

ـ أفى الدار تبكى أن تفرق أهلها
وأنت امرؤ قد حلمتك العشائر[٣٦]

لكن المحبوبة تحمل المكان معها فى منفاها المتحرك، حاملة معها وعود الخصوبة؛ إنها تعلو على تعددات المكان.

وكل مكان منتسب إليها هو بؤرة نشاط حاد لا يذوب أو ينكمش ولا تحيطه عداوات الخارج. والشاعر موزع بين اشتهاء الحياة الحاد والنزوع إلى تدميرها، ولا يرده عن ذلك نداء العقل «حلمتك» ولا مسؤوليات القبيلة «العشائر».

- فأصبحت كالهيماء لا الماء مبرئ
صداها ولا يقضى عليها هيامها (٣٧)
- عانى الهوى من حب مى وشاقنى
هوى من هواها تالد ونزيع(٣٨)
- على أننى فى كل سير أسيره
وفى نظرى من نحو أرضك أصور(٣٩)

وتعود رغبة التواصل المجهضة معززة بالمقاومة وباحثة عن لحظة من الكثافة الوجدانية ينفرج فيها التوتر؛ فلا ذاكرة عاطفية دون احتدام، ولا زمن نفسى دون امتلاء وانفراج. فالعقبات تجعل المهارة مساجلة حقيقية بين الطاقات. ومعاودة عيش لحظات الألم والانفصال تستدعى مشاعر قلق الموت التى واجهها الشاعر فى لحظات الوقوف على الطلل. ومن ثم يتنوع الإيقاع ويتأرجح بين الانفصال والاتصال، والإمكان والاستحالة، والأسر والتحرر. فيدفع الإحساس بالعجز إلى إطلاق العنان فى اتجاه معاكس للفعل المقهور. وينحل التتابع الزمنى الخارجى إلى أزمنة ذاتية تتراكب فيها لحظات الكثافة النفسية بشكل يقرب الذات من أهدافها (٤٠). وتعين أساليب التقنية الفنية على تحقيق تلك الغاية، فالمحبوبة التى تبدو أمنية غالية ورغبة عزيزة تروغ من الشاعر كلما اقترب من إدراكها، فتختفى مخلفة فى القلب شوقاً أبدياً لا يرتوى، ومن ثم ينطلق لا تصحبه سوى نفسه التى تراجعه دوماً وتحاوره، متجرداً كالسيف المشرع فى معركة يواجه فيها وحوشاً تجسد مخاوف الذات التى تحاول أن تلتهمه. ولا يبلغ غايته أو يدرك حلمه إلا باجتياز متاهة الأخطاء والأنانية وقصر النظر والنكوص الطفولى. فالمخاوف لا تتوارى، والأبواب لا تنفتح إلا لنفس جريئة غير هيابة، ولا تنكشف غشاوات العقل إلا بالتخلى والتضحية التى تهيئه عبر تجواله وعزلته ومعاناته إدراك حلمه وبلوغ مصيره. لقد ارتحل دانتى بإرادة بياتريس نحو لقائه بالأنوثة الممجدة القادرة على رفع حجب العقل وغشاوات القلب. ولقد ظل الأدب يعبر عن ذلك النموذج الأعلى لتجربة التنوير والسمو العقلى والروحى بلا ملل؛ إذ كان على البطل أن يدرك حلمه وطموحاته فى بلوغ ما يحقق له إشباع طموحاته على تنوعها واختلافها كما تتمثل فى السعى إلى امتلاك عشب الخلود أو بلوغ شجرة الحياة، أو اكتشاف شجرة المعرفة أو الفوز بالعروس المحبوبة الجميلة (٤١).

فى هذه التيمة من طقس العبور، نجد الشاعر المرتحل قد ألقى بنفسه وركبه وراحلته فى أعماق عالم مخاوف ليلية يحفها الهلاك، غشاوات نهارية وسراب، ووحوش خلاء، متصدياً لها بموهبة تقصم ضلالات الوهم بسيف الإصرار، بأشواق قلب وأمانى عقل ينشد الاستنارة والتحرر، ويدرك ضرورة التضحية، والتمرد، والتصالح مع قوى الداخل المرعبة وأشكالها الرمزية. ومن ثم نجد رموز الاندفان والابتلاع كالكهف والرحم والبطن، ورموز أعتاب الوعى كالنوم والسكر، والتأرجح.

- علينا أهابى التراب كأننا
أناسى موتى شق عنها لحودها(٤٢)
....
على مثل حد السيف يمسى دليلها (٤٣)
- ونشوان من طول النعاس كأنه
بحبلين فى مشطونة يتأرجح
- أطرت الكرى عنه وقد مال رأسه
كما مال رشاف الفضال المرنح
- إذا مات فوق الرحل أحييت روحه
بذكراك والعيس المراسيل جنح(٤٤)

لا تلبث المحبوبة أن تعاود البزوغ فى زمن ومكان نفسيين؛ فهى مخزونة فى العقل متاحة فى أحلام اليقظة وأحلام النعاس الخفيف، مما يجعلها تقف على أعتاب الوعى وتتداخل فى زمنها أزمنة الحاضر والماضى ومستويات الوعى وما تحته، ومن ثم تبدو قادرة على العبور بحرية بين عالمين: عالمى الغياب والحضور، واليقظة والنوم، والماضى والحاضر، والقرب والبعد، والمحسوس والمجرد، والقوة والضعف(٤٥).

وتبرز فى الطيف من وراء المظاهر المألوفة، كأنما انبثقت من العوالم الداخلية؛ عالم الليل البعيد عن أعين النهار

الكاشفة، وعالم اللاوعى البعيد عن إدراك الوعى ومراقبته. فتتمثل كقوة هادية تنبع من داخل القلب، مجتازة، ينطوى لها الزمان ويتراجع أمامها المكان، عارفة طريقها، تفوق معرفتها معرفته وقدراتها قدراته(٤٦).

تكشف لنا دراسة نموذج المرأة فى شعر ذى الرمة عن أصداء مجموعة من النماذج العليا تدور فى فلك الأنثى وملكاتها، منها صوت الأم الكونية، والأرض الأم، والأم حارسة الطفل، ووعاء الخصوبة والجنة المكنونة، وشجرة الخصب المتجدد، وربيع الأرض المزهر، وكرمة الشباب والحكمة ورمز الماء الداخلى، وأقحوانة الفم المضئ، وسحابة الولادة الجديدة، ونداء الخصوبة للوعول المعتصمة بالجبال، وسيدة الفتنة المزدانة بالعطر والحلى والحناء والأصباغ، وسيدة الحب وسحر بابل، والفاتنة ذات النظرة المهلكة وباعثة الروح فيمن سحرتهم.

ليس الخيال تقنية يجاوز فيها الفنان الواقع إلى عالم يفتقر إلى صلابة الحقيقة، بل هو نوع من التفكير باللغة تتخذ فيه الأفكار شكلاً حسياً، ويضفى عليها الرمز من المعانى الروحية ما يكشف عن رؤية الفنان الملهمة للطبيعة، فأميز أنماط الفنان ما ينكشف له فى روحه(٤٦). ومن ثم، يتميز التشكيل الفنى بنوع من التحريف المقصود، أو فلنسمه العدول، إلى أنماط فنية ذات مقاصد قيمية جمالية، أو ذات مقاصد طقسية، أعنى ترتبط بوظيفة لها من الجلال والتوقير ما يفوق قيمة التناسق الجمالى.

محبوبة ذى الرمة تعكس صورة نموذج غبطة تقع وراء العقل، وتأتى متلفعة بالجمال، كأنها قوة تنشط حساسية الإنسان للجمال، وتعده بالنشوة، وتشبع حلمه بالارتواء. أو هى صورة لجوهر ينفذ فى الحياة ولا يخالطه، له من الجلال ما يشذب فتنة الشعور بالجمال(٤٧). فهى تمتزج بالطبيعة فى أوج ازدهارها؛ إذ يلوح فى كل صفة من صفاتها – التى يعكف الشاعر على اجتلائها بشكل طقسى – معنى من معانى نضارة الحياة؛ فمنابع الحياة الأولى تغذيها وتطعمها مباهجها؛ فتبدو منبعاً متجدداً، لا يحيط به الزمن ولا تدركه التغيرات. ومن البهجة يتفتح أفق الغزل، فتخرج المحبوبة من جنسها وترتفع إلى حالة من النقاء الخالص والأنوثة المثالية الجليلة المترفعة(٤٨)، كأنها جوهر تنحل فيه المتناقضات إلى سلام هانئ وتصالح محب، تفيض نعمته الباطنة بتدفق ناعم لا يعرف توتر التصارع(٤٩). إن صورة خصوبتها حافلة بمعانى العشق والود الذى يشذب الجمال من عنفوان طاقته الفياضة؛ فهى الحياة التى تجمع ما بدده الموت وتملأ ما أفرغه. أو هى صورة تلتقى فيها الطاقة السحرية للطبيعة بقوى الأنثى الخلاقة. ونقاؤها الخالص صورة للانتصار على تبدلات الزمن، يواجه به الشاعر ضرباته الساحقة.

وتتلاقى فى المحبوبة مظاهر خصب الطبيعة الكونية والنباتية والحيوانية، جاعلة منها حدا من حدود الكون؛ فهى نموذج أعلى للجمال مستقى من هناءة عالم فردوسى يسوده السلام؛ فرقة الظبية وحنانها من رقتها، وتفتح الجداول تفتحها أو لنقل تفتحها من تفتح البرق فى قطع السحاب المطيرة، وجلوتها من إطلالة الشمس من بين خصاصات السحاب وقد رقت من حدة أشعتها وزانها نصف الاحتجاب:

– ظنتهللن واستأنسن حتى كأنما
تهلل أبكار الغمام الضواحك(٥٠)

– لها سنة كالشمس فى يوم طلقة
بدت من سحاب وهى جانحة العصر

– تبسم إيماض الغمامة جنها
رواق من الظلماء فى منطق نزر

– يقطع موضوع الحديث ابتسامها
تقطع ماء المزن فى نزف الخمر(٥١)

وتفوح بسحر الحب فى فمها أزهار الحنوة الصفراء ونور الخزامى الأحمر وسوسن الأقحوان الأبيض المنتظم حول قلب أصفر. وتؤكد فتنتها رمزية الدافع الجنسى الكونى؛ فالمزنة التى يجلو لجتها برق ابتسامها «فارق»، والفارق الناقة التى انتحت وفارقت أترابها للولادة:

– وتجلو بفرع من أراك كأنه
من العنبر الهندى والمسك يصبح

– ذرى أقحوان واجه الليل وارتقى
إليه الندى من رامة المتروح(٥٢)

- تبسم عن غر كأن رضابها
ندى الرمل مجته العهاد القوالس
على أقحوان فى حنادج حرة
يناصى حشاها عانك متكاوس[٥٣]

- تريك بياض لبتها ووجهها
كقرن الشمس أفتق ثم زالا
أصاب خصاصة فبدا كليلا
كلا وانغل سائره انغلالا
أشنب واضحا حسن الثنايا
ترى من بين ثنيته خلالا
كأن رضابه من ماء كرم
ترقرق فى الزجاج وقد أحالا
يشج بماء سارية سقته
على صمانة رصفا فسالا[٥٤]

- أو مزنة فارق يجلو غواربها
تبوج البرق والظلماء علجوم[٥٥]

يرفع إليها أنشودة عشق تمجد جمالها الذى يعبر عن معان روحية - من تفتح الطبيعة وتجددها وميلادها الجديد - برموز شهوانية تغرق فى الوقوع فى أسر جمالها، فإشراقة الطبيعة فى فمها، وتفتح الزهر فيه يشبه تفتح الزهرة الكونية الأولى.

وإذا تأملنا الأدوات التصويرية التى يرسم بها الشاعر صورة جسد المحبوبة - من خط ولون وكتلة وفراغ، وإيقاع حركة وتوزيع إضاءة من منظور تشكيلى يبحث فى عناصر التشكيل وما تعبر عنه من إحساس باطن فى ملامح جسدية - نجد أن الشاعر أميل إلى التشكيل النحتى[٥٦]. فمثلث الخصوبة - أعنى الجزء السفلى من البنية، خاصة العجز والسيقان، دون منطقة البطن والخصر - يتميز بكتلة هائلة يوحى ثقلها بنوع من التصالح مع الجاذبية؛ إذ تبدو مشدودة إلى الأرض، بل تبدو فى تنطقها بها وتلفعها بكثبانها كأنما هى جزء منها، أو كأنما قد خرج نصفها العلوى منها وبقى نصفها السفلى ممتزجا بها. ويتناسب مع تلك الكتلة الثقيلة نوع من الحركة البطيئة. فحركتها التى لا تنتقل فى المكان إلا ببطء أو «قطفا» ذات طابع استاتيكى. واستقرارها الممتلئ بحركته الرجراجة المتمرمرة يتناغم مع ذلك السلام المتعالى على الحركة الذى ينعم به فردوسها. فكأنما فى ثقلها وكسلها الناعم تصالح مع سلام الطبيعة لا يزعجها بأى نشاط مفاجئ. وتنساب انحناءات خطوط جسمها فى حسية مغرية، فامتلاؤها الناضج المشبع الريان لا يشكو التغضن، واستدارات الثدى والأرداف والأوراك والسيقان والكعب تدل على اكتمال مغلق على محور داخلى ينتظم عناصر الكتلة فى نضارتها بتماسك قوى[٥٧].

- قطاف الخطا ملتفة ربلاتها
من اللف أفخاذاً مؤزرة كفلا[٥٨]

- عجزاء ممكورة خمصانة قلق
عنها الوشاح وتم الجسم والقصب[٥٩]

فيحشد لها كل عناصر خصوبة التربة والنبت حتى تكاد تبدو كالجرة أو وعاء الخصوبة الممتلئ بماء المطر والسيول، فتختلط بماء الأرض الباطنى وبغمام الثريا وبتفتح الأرض فى بهجة الخصب؛ بحيث يستحيل ثقل الحركة وضخامة الكتلة المترجرجة بالخصوبة منبعاً للجمال والجلال، فى آن.

إنها تشبه العذراء الأولى عشتار «السيدة الندية»، ذات الرحيق المختوم: «سيدة الكرم» الذى يرمز إلى الماء الداخلى و«سيدة الخمر» الذى يرمز إلى الشباب والحكمة[٦٠]. فقد نبتت أزهار مبسمها فى بقعة سحرية انفردت دون مثيلاتها ونمت «كاليتائم»، تعهدتها الطبيعة؛ تحرسها «الحناديج» و«يناصيها» عانك «متكاوس». وتعاورتها الأمطار التى رققت الصفاة ماءها كفراً على كفر، ورشتها الهمائم الحانية الرقيقة بالطل وارتقى إليها ندى العهدة الذى اختزنه الثرى ونتحه النبت. ورواها برد السارية وتهيم الذهاب والوسمى، وانتحى إليها فى إيقاع لين وادع، فالسحابة «لوثاء»، وانعطافها «معج»، وسالت إليها القريان. فقد هذب الجمال مظاهر الطبيعة لها فاحتضن الليل - الذى تخلت ظلمته عن مخاوفها - نسمات الصبا عنها ببرد «قوادمه». كأن الطبيعة احتشدت لرعايتها وتربيتها كما تحتشد - فى أساطير نشأة البطل - لتهيئ لها وجوداً خارقاً. فنموها يشبه نمو البردى - فى إحدى الترانيم -

الذى بذره كرونس والتقطته هيرا ورعته إيزيس وروته أمطار زيوس ليستطيل ويرتفع للسماء كما ارتفع أوزيريس(٦١).

إن خصائص فتنة المحبوبة من خصائص ربة الخصب «عشتار» وربة الجمال «أفروديت». وأناشيد عشقها تستقى من أناشيد العشق التى انحدرت من طقوس الزواج المقدس لنشيد الإنشاد وأغانى الحب المصرية القديمة (٦٢). من ترانيم سيدة الخصوبة: «يا أعظم الآلهة، موشحة بالحب والمتعة تفيض طاقة وسحراً وشهوة، شفاهها عذبة، وفى فمها الحياة، ظهورها ينشر الفرح وفيها القوة والعظمة، إلهة صديقة، وروح حارسة»(٦٣). وفى ترانيم أخرى: «لقد ألبست الحب والسرور، حلوة الشفتين، فى فمها الحياة، هى الجليلة، وعلى رأسها وضعت الحجب، قوامها جميل، وعيناها مشرقتان»(٦٤). ومن نشيد الإنشاد «شفتاك يا عروس تقطران شهداً،... فمك الخمر الطيبة... أختى العروس جنة مغلقة، عين مقفلة، نبع مختوم»(٦٥)، «من هذه الطالعة كالفجر، الجميلة كالقمر، الطاهرة كالشمس»(٦٦) فهى ينبوع جنات، وسوسنة الحب، كل ما فيها جميل ولا عيب فيها»(٦٧).

كذلك، فالمرأة قوة مجددة للطبيعة ولقوى النفس، بحيث تفتح الطريق أمام مكونات أعماق النفس وتطلعات الإنسان الفكرية والروحية، وتطلق قوى الوعى نحو المغامرة التى تتخذ شكل التحول من الطاقات الغريزية والعاطفية إلى ذروة السمو وتطور الكينونة (٦٨). ولقد عبر الأدب عن ذلك التشوق الذى يستشعر شيئاً يزهو داخل القلب ولا يمكن للنفس أن تكون ذاتها إلا به. ويتخذ ذلك التشوق نحو التعرف الداخلى شكل التجربة العاطفية. فالحب تجربة فكرية شأن كونها تجربة حسية ترتبط بالجمال والدفء العاطفى، وتعكس تلك التجربة صورة للرغبة العميقة فى تحقيق الذات، وتحول الرغبة الشخصية خلال الخبرة الجمالية إلى موضوع للحب المثالى(٦٩). ويبدو أن حس التنوير والتحرر والإشباع - الذى يبلغه المحب ومثله الشاعر والفيلسوف والصوفى - يعطى مفتاحاً لتجربة تحول المحب عبر تجارب الألم والإحباط إلى بلوغ النشوة الروحية، وهى عملية مقصودة فى الفن ومتكررة بشكل مستمر. فكل طريق للتنوير والخلاص طريقه القلب المشبع بالحب، المتهيئ للتضحية، الجرئ على مواجهة المصاعب من أجل ميلاد للذات جديد.

ولقد أدرك الحس اللغوى العلاقة بين تقويم الاعوجاج ومعانى الفطنة التى اجتمعت فى مادة «ثقف». فالتنوير الذى اشتق من رمزية النور لا يتحقق إلا لعين قادرة على الفهم والتعاطف، ولنفس واجهت الموت، فكل نمو يصحبه تفتحُ أو تشقق وانهيار، وكل بزوغ يصاحبه انصداع، فالحياة والموت متلازمان. وتحقيق الذات يقترن بمعانى البذل والتضحية، وكل فضيلة تتضمن كبحاً. وحين يدرك البطل ذلك تنفك له الطلاسم، وتنفتح له الطرق، وتنجاب الحجب، وتسقط الغشاوات، فيشرق فى نفسه النور الذى يدرك أنه كان دوماً داخله، وإنما كانت حجب الجهل والأنانية والغرور هى حوائطه. فنشوة الخلاص ترتبط دائماً بمرارة الفقد. والمحبوبة فى النهاية هى صورة ذلك المصير الذى يحج إليه فيسمو بوعيه وروحه.

يقول:

تمام الحج أن تقف المطايا
على خرقاء واضعة اللثام(٧٠)

ولا يتم الحج إلا بالوقوف بالمحبوبة، ولا أتناول البيت هنا فى ضوء علاقته بعادة الجاهليين الوقوف بـ «مناة» وقضاء يوم بها قبل التقصير والتحلل من قيود الإحرام. وإنما ننظر إلى البيت فى ضوء تجربة الشاعر الكلية مع المحبوبة التى تعلقت بها ذكرياته وأحلام يقظته ونومه، ورحلة معاناته وأشواق طموحاته، من أجل تحقيق ذاته وإدراك مصيره. ففى ضوء من رمزية الحج، تصير المحبوبة رمزاً للغاية والذروة السامية، ولحظة السمو الروحى التى يتوق كل حاج إلى بلوغها، ولا تمام للحج إلا بإدراك تلك اللحظة التى بها تتحرر النفس وتسمو وتشف إحساساتها فى صورة لذلك الإدراك، والتحرر والانعتاق، والوقوف عليها يوحى بأنها الغاية النهائية التى تكف عندها كل حركة، ويتوقف لديها كل نشاط، على أن فى «التوقف على» وجهاً آخر؛ إذ يتضمن معنى التبين والفهم. وهذا يقربنا من حس السمو الروحى الذى تتحرر معه النفس والذى ...

الشاعر حين جعل «المطايا» فاعلاً، متجنباً معانى الحبس والمنع إذا ما جعلها مفعولاً. فالمطايا هى الوسائل التى تفضى جميعها إلى «خرقاء»، وتؤول بصاحبها إلى إدراك طموحاته، والطموح لا يعرف اللين، كما لا تعرف مادة «خرق» - فى أحد معانيها - اللين. وغاية ذلك الطموح تسمو بالروح وبالإدراك إلى ذروة تعلو على مشاغل الحياة والعمل، و«الخرقاء» لا تنشغل بصنائع الحياة بل تعلو إلى آفاق من الكرم والنعمة. واحتجاب المحبوبة الجزئى الذى يجمع بين الاحتجاب والانكشاف هو صورة تجتمع فيها المتقابلات، وينحل تناقضها؛ إذ هى صورة لحقيقة تستتر، ولا تنكشف أو تنجلى إلا قدر ما يحتمل قاصدها ويتفهم عنها ويتلقى.

إن خيال ذى الرمة يتميز فى تصوير تجربة الحب بالاغتراف من مادة الخيال النارى فى شكلها المستنفد المستهلك للتعبير عن عذابات الحب المدمرة، ومادة الخيال المائى فى تصويرها للخصوبة الكونية، ومن مادة الخيال الترابى التى تتبطنها قوى نشطة تعود بها إلى حالة السيولة الأولى التى تذكرنا بالمراحل السابقة على الخلق، وتخرجها عن حجريتها إلى حالة من الاستجابة والتفاعل. ويعمل الخيال فى مادة الهواء من خلال تصور الريح التى تقوم بدور العنصر المنشط المحرك للعناصر المادية الأخرى، والباعث فيها الطاقة.

كما يتميز الشاعر بقدرة فائقة فى التشكيل اللونى الذى يختزن تاريخ الفصول وتاريخ القوة والضعف والامتلاء بالحياة والفراغ منها، وحس البهجة وحس الموت. ولا يعرف التصوير اللونى لدى ذى الرمة الإعتام، فالعالم اللونى لديه نشط، متوهج، ممتلئ، تتدفق فى باطنه حياة على وشك التفجر.

أما التشكيل الحركى عند ذى الرمة، فأميل للتشكيل النحتى الذى تتحول فيه الحركة إلى طاقة مكنونة آنا ومتدفقة آنا. ويتبين ذلك فى تشكيله كتلة المرأة التى تغشى سكونيتها حركة فيض باطن تتنامى بفعل قواها الداخلية.

إن فهم صور الحيوان فى عالم ذى الرمة الشعرى يلعب دوره فى فهم البيئة الطقسية التى توازى طقس عبور؛ بحيث تتجلى رحلة الشاعر الصحراوية بوصفها صورة للولوج فى متاهة الأخطاء وعالم المخاوف الداخلية ومواجهة وحوش الجفاف. ومن ثم، لعبت الناقة دور القوة المساعدة للشاعر، وهى قوة هائلة مروعة، مؤهلة لخوض الصراع المصيرى بندية وبكمال التهيؤ، وهى القادرة وحدها على مناجزة ذلك الوحش، ولا يكون صراعها معه يسيراً ولا تتراجع أمامها العقبات وإنما تكابد، وتضحى بشئ من طاقتها وكتلتها، دون أن تبلى أو أن يكسر التعب نشاطها المتجدد، كأنها معين طاقة لا ينضب، وتقصد الناقة ذلك الوحش فى كتلته المتعضية ذات الرءوس والأعضاء والجوز، فتشج رءوسه، وتتيمم يافوخه فتصدعه، وتقطع أجوازه، وتبادله الترامى، ويصيبها من القوة مس كأنما تلبستها قوى الجن وأطار عقلها الهوج، وفى المقابل يحشوها الشاعر الليل وتشرب الهواجر ماءها.

- حشوت القلاص الليل حتى وردنه
.... (٧١)

- تيممن يافوخ الدجى فصدعنه
وجوز الفلا صدع السيوف الصوادع(٧٢)

- وشعث يشجون الفلا فى رءوسه
.... (٧٣)

إن صراع الناقة مع وحش الصحراء يمثل صورة للصراع بين القوى المفجرة للخصب ووحش الجفاف الصحراوى، وكلاهما ينتمى إلى الطبيعة الأرضية فى شكلها الإيجابى والسلبى، ويشتركان فى مادة الفعل وشكل القوة.

تجمع صورة الناقة فى إهابها القوة المعنوية إلى القوة المادية، فإن حيل بينه وبين محبوبته «تيممت دار صيداء صيدح»، ولا يبلغه إياها إلا «الله والشعشعانات اليهاميم». هى شديدة الذكاء، سريعة الاستجابة، عميقة الفهم، عارفة حين يجهل، مصممة، يستمد من إرادتها المستقلة قوة إرادته. وقد تنعكس عليها صورة الأم التى يحتمى بحضنها إن كف عن مداومة السير، فتجتمع فيها معانى الجلال والرهبة والخوف والمحبة... هى صورة همته التى تسمو به «إلى حيث لا يسمو امرؤ متقاصر». هى صورة للخلاص، وبديل أحياناً لدور الغزالة

فى قصة حى بن يقظان؛ إذ تعكس الصور الشخصية لرغبات النمو وحلم المصير، فقد «زل عنها جحاف المقادر».

إذا صكها الحادى كما صك أقدح
تقلقلن فى كف الخليع المشارك[٧٤]

ويغترف خيال ذى الرمة لصور الناقة وعالمها الفنى من صور الخيال الترابى والنارى والضوئى؛ من حيث تشكيل الشاعر بنية الناقة وكتلتها، كأنما تتجلى فيها صورة الأرض الأم ورموز الرحم الأكبر: الكهف والقبر والبئر والعش والقصر. وقد اشتق الشاعر لها وجوداً من مادة «وجين» الأرض ومن حجارتها «المضرسة»، كأنما تتجلى فيها روح الأرض فى وجهها الغليظ، وتتدفق كتلتها بالحركة التى تتعلق بالتدفق والاغتراف الذى يتصل بالافتراع الأرضى أكثر من حركة السيل. كما يغلب على الصحراء صور الخيال الضوئى وغشاواته انعداماً للضوء فى ظلمة حالكة وانفجاراً بالتلألؤ الذى يزيف حقيقة الوجود.

إن خيال ذى الرمة يشكل للناقة صورة كائن كونى؛ الحجارة عظامه، والنبات شعره، والقبر رأسه، والبئر صدره، ونقر الماء مناسمه. ومن ثم تعكس فى الخيال الفنى حلماً بنية أسطورية تحيل على تصور للأمومة الأرضية ولقواها، تلك التى يزاوج بينها مداخلاً فيها بين الناقة والأرض والمرأة، على نحو بارز نراه متمثلاً فى القصيدة الرابعة والستين.

ويتميز المعجم النعتى الخاص بالناقة بثرائه الشديد وباحتلاله مكاناً شديد الاتساع بالمقارنة إلى تصويره للحيوانات الأخرى فى شعره، بحيث لا يعدل المساحة التى يشغلها ذلك المعجم غير شعره فى المحبوبة.

ومن صور صراع الناقة تنتج صور صراع أخرى يتوازى فيها الصيد مع طقس العبور بوصفه تكراراً لموتيفة صراع الوحش، أو صراع قوى الخصوبة والجفاف، أو صراع الحيوان والصائد المتربص. وتتنوع شخصيات البطل التى تتفتح من الصورة الرحم للناقة الأم الجليلة المتحدية. فنرى الحمار بسيطاً، محباً، انفعالياً، متحمساً، مهموماً بمسؤوليات اجتماعية لحماية قطيعه بوصفه رموزاً للخصوبة المستقبلية. وفى المقابل، يترصده صائد وقع أسر رغباته المتفاقمة النهمة لالتهام الخصب وتدمير الحياة والتغذى عليها. ويكاد الحمار يقع فريسة تلهفه واطمئنانه، فتنبرى الأقدار والطبيعة، مدافعة عن السذاجة البريئة وحلم الحياة الآمنة المستسلمة لقانون الحياة الدورى فى ازدهارها وانطوائها، حتى تنطلق الحمر باشتهاء حاد للحياة مشعلة الأرض حريقاً.

قد يروعنا سياق ذى الرمة الشعرى الذى يجعل اللغة حداً من حدود الكون؛ إذ تقتنص الوجود وتأسره، [٧٥] بحيث نسلم أنفسنا لتلك الرغبة فى ملاحقة الممكنات المستقرة فى عالم الخيال الفنى، بل نتحد بالكون إذ نحلم فى الصورة وتحلم فينا عبر الخيال مادة الكون ـ كما يرى باشلار ـ فنعايش طاقة الوجود المستترة[٧٦]. وذو الرمة؛ إذ يستبدل بالحقيقة حقيقة شعرية، يدرك بكفاءة عالية أن التناقض هو المبدأ الأساسى للحياة الجمالية، والمبدأ الحقيقى لكل تفرد. فجدل القيم يستحث خيال النوعيات، وتخيل نوعية ما يعنى أن نعطى لها قيمة. والقيمة ليست شيئاً قد تحقق بالفعل، بل نوع من الطموح والاستلهام. فالتقابل مبدأ أصلى موروث فى المادة الأولية الجمعية التى يرسم منها الخيال، ويغترف من معينها صوراً تتنوع وتتكاثر فى تحولها من العمق للسطح[٧٧].

ولا يقبض البطل ـ الذى يرمز إليه الحيوان فى رحلة عبوره الطقسى وامتحاناته ـ على مفاتيح عالم القوى الخلاقة، أو يطلق طاقة الحياة الكامنة إلا بصلابة نفس عرفت عالم المخاوف التى تقبع فى أعماق الطمأنينة، ووازنت بين الأمانى، ودافعت الضغوط، وتعلمت شيئا من التخلى عن الرغبات وشيئا من التشبث، وخاضت مغامرتها بين تصارع قوى الكبح والاستسلام، والرفض والمطاوعة، والقبول والمقاومة.

ومن بين أقطاب المتقابلات تقبض شاعرية ذى الرمة على لحظات تسهم فى صنع المصير.

يقول:

ـ كانت إذا ودقت أمثالهن له
فبعضهن عن الألاف مشتعب
ـ حتى إذا الوحش فى أهضام موردها
تغيبت رابها من خيفة ريب

فـعـرضت طلقـاً أعناقـهـا فـرقـا
ثم اطبـــاها خـــرير الماء ينسكب
فـأقـبل الحـقـب والأكـبـاد ناشـزة
فوق الشراسيف من أحشائها تجب
حـتى إذا زلجت عن كل حنجـرة
إلى الغليل ولم يقـصـعنه نغب(٧٨)

وتحملنا «كانت» إلى نوع من القراءة فى سجل المصير الذى رسمت «أمثالهن» ديدن نماذج تغيبت فيها الملامح الفردية وسادت المماثلة. وتصنع أداة الشرط «إذا» سياجا لملابساته، العارض منها والمستقر، بما يكشف لتلك الحمر درس المصير الذى عليها ـ وعلينا ـ أن نتعلم شيئاً منه؛ فبقاؤها مرهون بتخليها الذى تهدده «ودقت» وتشهد عليه، بما جمعت بين دفتيها من معانى الاقتراب الخاضع الممتزج بالحرص الشديد والتهالك المهلك، وما فيها من معانى الاشتهاء الشبقى. ويعزز حرف الجر «له» حال فقد الإرادة الذى يؤول بها إلى الوقوع فى حوزة الإغراء ومن ورائه الصائد عبر ضمير الملكية. وتدعم «مشتعب» ـ بما فى رحمها من توتر جائم لمعانى التصدع والفرقة والصلاح ـ فى صيغة اسم المفعول والمطاوعة والبناء للمجهول خضوع الحمر لقوى مجهولة واستسلامها الذى يعد سقطتها الحقيقية. ومن ثم تأتى «حتى إذا» بلحظة تحول مصيرية تقطع امتداد السرد فى وقفة فاصلة تكر بامتداد «كانت» الزمنى على أعقابه حين يستيقظ وعى الحمر، وترتبط شرطية تلك اليقظة بتصوير وعاء للحدث مكانى تتكاثف رموزه. فمن باطن الأمان المستقر فى قاع وادى الطمأنينة «أهضام» وحلم الارتواء «موردها»، وما يشيعه ضمير الملكية «ها» من مشاعر التمكن والانتماء؛ حيث «تغيبت» وأوغلت فى أعماق أمانيها الباطنة مبتعدة عن عالم اليقظة والوعى، تتولد لحظة من اليقظة تنبثق معها أشد المخاوف التى تتراكم فى الفعل «رابها» والاسم «خيفة ريب» المفرد منها والجمع. ولقد استبطنت المعاجم معانى المخاوف والطمأنينة التى تتصارع فى باطن مادة هضم(٧٩)؛ إذ تجمع بين الأرض المستوية المطمئنة، وصور من العدوانية تتكشف فى سياقات من مثل «العدو بأهضام الغيطان»، ومن مثل التحذير من الليل ومن أهضام الوادى، كما تشى بشئ من تهديدات السقوط فى «سقط على» بمعنى «هجم». وتعترض الحمر ـ المخاوف بأعناق متطلعة «عرضت فرقا» ـ ذلك الإيغال المتغيب، فتنتفض، ومازال يراودها حلم الارتواء الذى تساق فى إطاره أفعال سعيها «طلقا». وتحتشد عليها الإغراءات تدعوها «اطباها» معززة بالصوت «خرير الماء» والحركة «ينسكب». ويحتدم الصراع فى صدور الحمر الملتهبة عطشاً فتجيش نفسها اضطراباً «تجب» ويغشاها هياج الموزع بين العصيان «ناشزة» والتوثب الذى يكاد يجاوز حدود «فوق الشراسيف». وقد استبد بها ذلك الحلم الذى يزكيه الشوق الذى تصرخ به «كل حنجرة» و«إلى الغليل» وتتراكم عليه «نغب» فتحاصرها، لتتركها فى النهاية معلقة «لم يقصعنه» دون أن تبلغ من الارتواء نهايته فيظل العطش متأججاً والشوق حيا. ثم تنبثق «حتى إذا» مرة أخرى لتقطع تراخى «ثم» الذى يمد حبال الإغراء فى تتابع سريع لفاءات التعقيب فى فعل الصائد الذى «رمى فأخطأ... فانصاعت» فى تعاقب لحظة مصيرية لا تعرف التراخى. ومن ثم، تنطلق الحمر وقد غلبها اشتهاء الحياة على اشتهاء الارتواء رامزة إلى النفس التى تطارد دائماً صوراً للحياة تتشوق إليها، وتظل تركض وراءها فإذا بلغت منها شيئاً تشوفت لما وراءه، ولا يؤذن تمام إشباعها إلا بموتها(٨٠).

أما رمزية الصيد، فتتوازى مع المطاردة الدائمة لليأس والجهد والبلاء، والجهل أحياناً والغباء. فالحياة حقل كبير للمطاردة المتنوعة بين صائد وفريسة، أو بين موت يسعى ليتغذى على حياة، أو حياة تشتهى موتاً، أو حيوات تتغذى منها الواحدة على الأخرى.

و«الصائد الملعون» هو الذى تستحوذ عليه رغبة نهمة لا تشبع، ومن ثم نراه مشدوداً إلى مطاردة لا نهائية، مندفعاً وراء كلابه العاوية التى تدوم وتدوم فى دائرة لاتبلغ المركز، فيظل يلاحقه الفشل، دون أن يبلغ مقصده. فهو رمز للذاهل، الخاضع لرغبات داخلية، المنساق وراء عالم الظواهر، ومطاردة العارض. فالعدو بالنسبة إليه هو رغباته الداخلية التى استفحلت، وانحرفت به عن غايته(٨١).

وقد عرفت الأساطير مايمثل لذلك الرمز، فيما عرف «بالصائد الأسود» أو «الصائد الملعون»(٨٢). وقد عده البعض تحريفاً لأسطورة «أودين» صائد الأرواح فى قطيع كلابه

السماوية الجهنمية (٨٣). وقد رفعت الأساطير النجمية - لدى الساميين، خاصة الحرانيين الذين اشتهروا بعبادة النجوم، وكذلك لدى غير الساميين - الراعى والصائد والكلاب إلى السماء، بحيث نجد من مجموعات النجوم «كلب الجبار» و«ممسك الأعنة»، كما نجد «الصائد الأعظم» ممثلاً فى زاجروس وهو اسم لديونيزوس(٨٤). وقد عرف العرب أسطورة «الدبران» أو «حادى النجم» الذى يسوق أمامه قلاصه فى إثر «الثريا» مهرا لها، فيعترض بينهما «العيون» فيحول بينه وبين العروس التى رفضته زوجاً لها (٨٥).

ولا تنقطع المطاردة أبداً، فميدان المعركة هو تصوير رمزى لحقل الحياة التى يعيش كل كائن فيها على موت الآخر، وتتم دورة الحياة باتحاد طقسى تستوعب فيه طاقة كائن داخل كائن آخر. لقد طبع الصراع الحيوانى على العالم النجمى علامة أرضية امتدت بالصراع إلى مستوى كونى. فحركة القبة السماوية الدائرة مع تغير الفصول من الربيع إلى الصيف تهيئ لمجموعة الكلب - أو ما يعرف بالدب الأكبر - إقداماً تتراجع أمامه مجموعة الثور. كلما اشتدت الحرارة وتقدم الصيف، حتى يبلغ أوج حرارته مع ظهور نجم «الشعرى» الواقع على أنف «الكلب». وقد عبد العرب والمصريون - على اختلاف طبيعة البيئة - نجم «الشعرى» بوصفه المسيطر على قوى الجدب والهلاك التى تقتل الزرع والحيوان وتشيع الحمى وتجف معها القريان والتناهى فى البيئة العربية، ويفيض النيل بشكل مغرق ومجتاح فى الأراضى المصرية (٨٦). ومن ثم، تتراجع مجموعة الثور التى تتضمن «الثريا» نجم الخصوبة والثروة ورمز الخصوبة أمام كلاب الجفاف السماوية التى ترمز للجدب والهلاك، فيما يعد تمثيلاً رمزياً لصراع الخصوبة والجفاف مع تغير الفصول. ومن ثم، ينتصر الثور الوحشى على كلاب الصائد. وبالمثل، تنتصر «الحمر الوحشية» التى ترمز إلى الخصوبة والتجديد والبعث والمجتمع المسالم أمام وحشية الجحيم الصحراوى الذى «ينبرى لها» بلهيب تجسد استعارة «تأج» صوت غليانه الذى تجف معه عناصر الرطوبة فى التربة والنبت، وتنجو فى النهاية من الموت الذى يتشخص كذلك فى صورة الصائد المترصد.

ولا تنتهى حركة المطاردة، ولا ينطفئ ذبال ضرامها المتقد الذى يظل يذكو. ويضع ذو الرمة أيدينا على صيغة شعرية تشى باتحاد النجوم بذبال الصائد المترصد بيقظة ساهرة نافذة نفاذ ذلك اللهب الذى لا تغمض عينه. فتمتد كونية لحظة من الدهشة الجمالية تركز كثافة صورة تشكلت فى عالم العزلة المحتشدة والوحشة المرهفة للمراقبة والمطاردة الخفية، والهداية والفخ اللذين يتنازعان فى ذبال الصائد. فينفتح عالم من الترقب لا يعرف الأمان الخالص أو الاسترخاء.

ويشربن أجنا والنجوم كأنها
مصابيح دحال يذكى ذبالها(٨٧)

يعكس صراع الثور الوحشى مع الكلاب ظل صراع نجمى سماوى آخر بين مجموعة الكلب النجمية ومجموعة الثور المعلق على قرونه كلبا الراعى أو نجما الدبران. وتتشكل ملامح الثور رمز الخصب والكلاب رمز الجفاف من مادة الرمز الأسطورى الغزيرة التى أحاطت بهما.

وتتميز شخصية الثور من شخصية الحمار فى ملامحها وفى همومها ووظيفتها، فالثور مهموم بهم أبعد من الهم الشخصى أو الاجتماعى؛ إذ يبدو مضطلعاً بمهمة كونية تتعلق بإقامة طقوس الخصب واستنزال المطر، ويواجه من أجل ذلك قوى خفية تحاصره بالجن وبقوى الطبيعة الحيوانية ذات الطاقة غير المكبوحة، وبالليل، وبالوساوس، وبطبيعة غاضبة، وبعاصفة رعدية مدوية، ونرى الثور فى مواجهة هذا قد تعلق بصره بالسماء ينشد لديها شيئاً من خلاصه، فتحتفى به فى مطر لؤلؤى كأنما تهيئه لتلقى فيضها.

إن صورة احتماء الثور بأحضان شجرة الأرطى تعكس ظلاً لموتيفة معروفة أسطورياً للزواج المقدس بين عناصر الخصوبة الأرضية الذكرى منها والأنثوى، فيما يعد نمطاً من الحلم الديونيزى. كما نراه يعكس فى رمزية الاحتفار فى أحضان الشجرة وجذورها، ممتزجاً بصورة السيف والجراب صورة لحلم أوديبى يعجز عن تحقيقه حين يلفظه ذلك الحضن ملقياً به - فى مواجهة أعباء الوعى وهموم النهار - إلى عداوة الكلاب، مشكلاً أبعاد إطار آخر للبطل لا يكتمل حلمه دون

اكتساب خصائص البطل المحارب وسماته. وقد نلمس فى هذا شيئاً من أصداء ملامح شخصية للبطل فى انتقاله من المرحلة القمرية ومهام الخصوبة إلى البطل الشمس ومهامه الخاصة بالسيادة والقانون والقوة والعدالة. وقد يعكس أصداء مرحلة - عرفتها ميثولوجيا الهلال الخصيب - باحتفاظ البطل فيها بخصائص النموذجين معاً.

فخلق الخيال الأسطورى نوع من التزاوج المقدس بين الرب المسؤول عن المطر والعاصفة أو الخصوبة الذى رمز إليه بالثور، وبين الخصوبة الأنثوية أو الأرض التى تتجلى فيها قوة النمط البدائى للأم الكبرى. ولقد[88] صورت الطقوس شيئاً من هذه العلاقة، فكانت قرون الثيران تدفن تحت الأشجار ليكثر حملها[89]. والحرث نفسه يعد عملاً ذا أصول طقسية تنتقل فيها قوى الثور المخصبة إلى الأرض بعد أن يطعنها المحراث.

ويعايش ثور ذى الرمة فى أحضان الكناس حلماً بدائياً مشابهاً، إذ يتشوق إلى نوع من التزاوج مع عالم الشجرة الممثل للخصوبة النباتية بما تفتح فى أيكة الأرطى من «الربل والجدر» وما نفضت حولها من «الفرصاد والعنب»، وما ازدهر فيها من «الرخامى» الغض، وما امتد فيها وأورق من «أفنان مربوع معبل»، وما اختزنت فى باطنها من خصوبة «الكباب الجعد» و«مرتكم الكثيب». ففى هذا العالم المشبع بالخصوبة والنعمة وما تتزين به الأيكة - كأنما تهيأت بكل تفتحها فى فرح احتفالى تتألف مفرداته من الأصباغ والعطور والعنب والغبية - يشكل الخيال تفاصيل ذلك الحلم، ويضيف الخيال الصوتى فى صوت استهلال الغبية على تلك الأيكة ملمحاً من حلم خصوبة كونية يجمع بين الغبية والكناس و«الجدر» أو الإثمار و«العبل» أو الإيراق و«الجعد» أو التشبع بالماء وبين صوت الوليد أو صرخته لحظة خروجه إلى الحياة. وتشكل الصفات ملامح أفق رغد يضوع بالنعمة والليونة التى تتمثل فى «أغيدا» و«المؤدا» و«أخضدا» و«ميلاء» و«مسقى السحاب أربدا». ويتآزر مع تلك الخصوبة الأنثوية الرمز الجنسى الذكرى فى الفعل «يغشى» وفى رموز الافتراع التى توحد بين السيف والقرن، حين يتوخى الثور جرثومة الشجرة بالأظلاف كأنما «يثير الكباب الجعد عن متن محمل». فالثور؛ إذ «يغشى الكناس بروقيه فيهدمه من هائل الرمل منقاض ومنكثب»، يفعل ما يوازى فعل الحرث، وتستجيب الأيكة لحلم التزاوج الذى يجمع عناصر الخصوبة ممثلة فى الثور والشجرة والغبية؛ إذ ينفسح أفق عطرى ناعم من «نسيم البنان» - وتأرج «مرابض العين حتى يأرج الخشب» - يلف الثور فى حلم عرس عبق شبق - تتضوع الأيكة التى تكاد توازى «بيت الحياة» الذى شهد عرس عشتار وحبيبها تموز - بأرج لا ينقطع كأنها هدايا عطور سيدة الخصوبة والعشق من «لطائم المسك يحويها وتنتهب»، فى طقوس زواج مقدس، تنصب فيها الغبية على الثور كأنها حمام عرس فتنفرط قطراتها على ظهره حبات لؤلؤ أو جمان. ويلعب الخيال العطرى دوراً مهماً فى تشكيل ذلك الشبق الذى يجمع بين الثور والخصوبة المائية فيتشمم أثر الرطوبة والخصب «سوف العذارى الرائق المجسدا».

يقول:

كأنما نفض الأحمال ذاوية
على جوانبه الفرصاد والعنب

كأنه بيت عطار يضمنه
لطائم المسك يحويها وتنتهب

إذا استهلت عليه غبية أرجت
مرابض العين حتى يأرج الخشب[90]

يحفر أعجاز الرخامى المؤدا

....

والقنع أظلالا وأيكا أخضدا
حتى إذا شم الصبا وأبردا

سوف العذارى السائف المجسدا
وانتظر الدلو وشام الأسعدا[91]

- أبن به عود المباءة طيب
نسيم البنان فى الكناس المظلل

إذا ذابت الشمس اتقى صقراتها
بأفنان مربوع الصريمة معبل

يحفره عن كل ساق دفينة
وعن كل عرق فى الثرى متغلغل
توخاه بالأظلاف حتى كأنما
يثير الكباب الجعد عن متن محمل[92]

ففى ظل الأيكة والكناس تراود الثور أحلام البيت متمثلة فى «معدن الصيران» و«أبن به» و«مرابض العين»، فيستمد انتماءه من الإقامة والمعاودة التى تتجاوز الصفة إلى المصدر «عود المباءة». وينسحب على دفء البيت أحلام التوالد التى تشى بها صيغة «حب القرنفل» بما تتضمنه «حب» من نبوءة تفتح مستقبلى مخبوء، وما فى «القرنفل» من مناخ عطرى يختزن شيئاً مما عرف عن العطريات من إسهام فى سحر الحب وإيحاءات الإغراءات بالخصوبة والتوالد، التى تتصدى لتغيرات الزمن «إذا هجرت أيامه للتحول»، وتنوعاته بين المتقابلات مثل «جديد وعامى» و«حائل وجائل» التى تجمع فى الجناس الناقص بين التبدل الباطنى والتدفق الحركى. بل إن صيغة التراكم فى «على أهدافها كثب» تتخذ صيغة زمانية، كأنما تنفذ فاعلية الزمن إلى كل كتلة وحركة وتتبطنها، حتى يصل نشاط الزمن إلى قمة استنفاده المادة حين يختزل الخيال اللونى شيئاً من دورة الحياة فيستحيل اللون إلى «شهب» التى تجمع إلى الخيال اللونى شيئاً من الخيال النارى، ينسحب على كون ينخرط من دورية الولادة والموت التى تمتد أسبابها إلى عالم النجوم فتموت «الشهب». ويواجه الثور بحلمه الأساسى أعنى حلم الخصوبة والتوالد مدعماً بالغبية ذلك الجدل ـ الذى لا يخلو من حس تاريخى ـ القائم فى باطن المتقابلات «تقيظ تروح» و«يحويها/ تنتهب» و«منقاض/ منكثب» بسيطرة الفعل «يغشى» وحرف الجر «عليه» فى محاولة للتغلب والاجتياز ترشح لها «مجتازاً لمرتعه» على مستوى البنية. بل إن استبطان أسماء المكان التى ينتقل بينها الثور من «ذى الفوارس» إلى «وهبين» قد تهيئ لفهم أعمق لمهمة الثور التى لا تستكمل أو تتغلب على همومه إلا بخوض معركته الحقيقية مع الكلاب حتى يفوز بهبته ويحقق مجده.

يقول :

تقيظ الرمل حتى هز خلفته
تروح البرد ما فى عيشه رتب
ربلا وأرطى نفت عنه ذوائبه
كواكب الحر حتى ماتت الشهب
أمسى بوهبين مجتازاً لمرتعه
من ذى الفوارس يدعو أنفه الربب
فبات ضيفاً لدى أرطاة مرتكم
من الكثيب لها دفء ومحتجب
ميلاء من معدن الصيران قاصية
أبعارهن على أهدافها كثب
.....إذا أراد انكناساً فيه عنّ له
دون الأرومة من أطنابها طنب[93]

ويلقى الثور بنفسه فى دفء أحضان ذلك البيت وحصونه. وتزهر أحلام الطفولة فيلهو بالجذر ـ وهو ثمر يتربل كأنه الحلمات، كما تخبرنا معاجم اللغة ـ كأنما يمارس حلماً من أحلام الرضاع. ويلتصق بالجذر الذى يحمل للسماء رحيق الأرض، لكنه يظل أسير الباطن. ويستعين الثور ـ أو بطل الشاعر ـ تحت سقف تلك الحصون التى تتلقاه برحابة «بهو» وبرغد «ما فى عيشه رتب». وبتضيف سقف حنون يلوذ به حذار غضب سقف سماوى أعلى مزمجر ـ يستعيد صورة المادة الألفة الدافئة والحماية.

لقد صار على الثور الذى التمس ملجأ بـ «كناسا آمنا ومراداً» ولاذ فى عزلته بما الملجأ الأرطى من «دفء ومحتجب» ـ أن يشحذ احتياطى القوة الكامنة، ويستجمع شجاعته ويستعيد ثقته، ويقهر الخوف أمام عداوة عالم خارجى ووحشية عاصفة انطلق فيها جماح عناصر حيوانية، فتذاءبت ريحها وجنها، وهاجم الليل بسواد، والمطر بقطقط، ودفعات هضب، وأمام وساوس داخلية وهموم «باتت لعينيه... عوداً»، كأنما تفت فى وهن مقاومته فتراكم عليه الوهن حين تجعل الهموم عواده، وتسد عليه كل انفراج فتحاصره «من كل أقطاره يخشى ويرتقب». وتغلق أمامه أمل الانطلاق والتمرد وكسر الحدود؛ إذ تغلق عليه أفق التحليق حين تجعل الهموم «حوائما يمنعنه أن يرقدا».

ـ فبات ضيف ألاء يستغيث به
من قطقط فى سواد الليل محدور[94]

ـ تجلو البوارق عن مجرمز لهق
كأنه متقبي يلمق عزب
.. فبات يشئزه ثأد ويسهره
تذاؤب الريح والوسواس والهضب
غدا كأن به جنا تذاءبه
من كل أقطاره يخشى ويرتقب[٩٥]

ومن ثم، فلا سبيل أمام الثور للاحتماء بالجذر والالتصاق بقوى الباطن التى يرمز إليها الاحتفار والاندفان على مستوى الرمز الجمعى؛ إذ ينهال الرمل، ويعرض للثور «من أطنابها طنب» مانعاً إياه من الاستسلام لمنع الاسترخاء فى أحضان المأوى الكونى. بل لا سبيل إلى النمو بديناميكيات التراجع. وهنا، تبرز صورة «السيف ـ الجذر» مرة أخرى لتجلى شيئاً من حقيقة ذلك الاقتران فى قوله «كأنما يثير الكباب الجعد عن متن محمل». فلا سبيل للانكماش الذى يمارسه ثور «مجرمز» أمام أيكة لا تستسلم لأشواقه النكوصية أو لأحلام أوديبية أو ديونيزية. ويصير على الثور حين لا تصمد الحصون الخارجية أن يستثير من حصونه الداخلية ويحفز منها ما يدفع عن وجوده ويعينه على الاستمرار. فطاقة الحياة النامية لا تكتفى بالتغذى على دفء الطفولة أو حرارة العاطفة. ولا مناص من إشعال نار باطنية تتعلق أكثر ما تتعلق بنيران الحماسة البطولية التى تتأجج بها العزيمة ويتقد الذكاء، ويولد فى ظلها نمط البطل المحارب الذى تعكس رمزيته صورة للفتوة والحماسة والمواجهة التى تتخلى عن المخاوف، وتتحول القوة الفتية التى لم تختبر طاقاتها بعد إلى الفعل النافع الذى يدافع أمام هواجس شرسة مدربة على اقتحامها، وحماس هدام ترمز إليه كلاب غضبى ضارية تبطن رمزيتها رغبات مغضبة وغرائز حيوانية مطاردة وعدوانية نهمة للتغذى على الحياة تمثلها الحيوانات النابية أو الكلاب التى تبغى العدوان على الحياة وتهدد الخصوبة بالموت. ومن ثم، نجد الثور يمر من مواجهة الليل وأوهام اللاوعى إلى مواجهة مخاوف النهار وعبء الوعى. ولعل فى هذا ما يفسر غلبة صور الخيال الضوئى والنارى فى تصوير مهمة البطل ليلاً ونهاراً، أو فى مناطق اللاوعى أو الباطن والوعى.

ويرسم الخيال الضوئى والنارى للثور صورة تمتاح من رموز النار والنور فى رمزيتهما المقدسة وجانبهما الإيجابى واقترانهما بمعانى الترقى والسمو والفيض الروحى. فتتخذ شخصيته أبعاداً أحاطها الجلال وتنبثق منها طاقة روحية فياضة لا تبتعد كثيراً عن الدور الذى تلعبه عناصر الضوء فى بورتريهات العذراء والقديسين فى رسومات العصور الوسطى. أما الخيال النارى، فيحيل المادة فى ـ صورة الثور ـ إلى طاقة تجتمع فى غاية اتقادها ـ فى صورة الشهاب ـ لحظة اكتمال يلتقى فيها الموت بالحياة، وتختزل قيمة الزمن تماماً.

إن شخصية الثور التى تبدو أحياناً متسمة بشئ من ملامح الراهب، وشائم البرق فيما يتجلى من صفاته الضوئية وفى لباسه، قد انسحب عليها شئ من التصورات الإسلامية؛ مما حور فيها وأضاف إليها ملامح جديدة. فالثور فى عزلته الليلية يقف متبتلا بسور القرآن وآياته. وبدلا من أن يفر فرحاً بالنجاة بحياته، كما اعتدنا فى التقليد الشعرى الموروث، نراه يكر راجعاً إلى ميدان المعركة ممتشقاً قرنيه اللذين تتجاوز قوتهما قوة أى سلاح هيأه صانع ماهر، مصمماً على القضاء على الكلاب ذاتها. فمهمته تتجاوز الحفاظ على الحياة هدفاً لها، وتمتد إلى الرغبة فى تخليص الحياة من قوى الشر التى تعبث بها. وعن هذه المهمة التى تضفى على تصور الشرف مفهوماً جديداً، يكتسب الثور ملامح الفارس الإسلامى المحارب فى سعيه وحماسته إلى الحفاظ على كرامته. واكتساب معانى الشرف والمجد.

شحن الإنسان الطبيعة بألوان شتى من الحضور، كشفه أحياناً إلى حد استبداله بالإنسان، وعكس عليها نظمه الاجتماعية والفكرية والعاطفية، ورأى فيها ما يقع فى حيز إدراكه، فتساءل عن النظام فيها بين الاطراد والمعجزة، والعلة والغاية، والفاعلية إيجابية أكانت أم سلبية، والقدرة خالقة أم مخلوقة، والقيمة خيرة أم شريرة، والطاقة مسخرة أم مستقلة، ووجد منها ما يقع خارج حيز إدراكه فعبده ومارس له الطقوس لاسترضائه أو درء خطره[٩٦]. أما على المستوى الفنى، فقد رآها حين يتأمل فيها جماله آنا، ويراها وجوداً مغايراً آمناً، فيتأمل عواطفها وأبنيتها الرمزية بوعى استاطيقى[٩٧]. فكيف كانت

صورة الطبيعة فى شعر ذى الرمة؛ وكيف ارتبطت بصلة وثيقة بالنماذج العليا فى رموزها الفنية وصورها.

يطالعنا فى الطلل حلم التواصل إلى جوار أحلام بعث الخصوبة والميلاد الجديد والطهارة. فالطلل ليس فى باطنه شديد التحجر بل يستجيب «لعرفان صوتى» فـ «يكاد يهتف». والأزمنة التى تجلى الصراع المتوتر بينها فى الطلل هى حيلة العقل البشرى والروح الفنان للتغلب على قهر العاطفة المهزومة أمام ضربات الزمن. وتضارب الأصوات فى عقل الشاعر بين لأنه مستنكر «ما إلى مطموسة ستعبر» ورفيق ساخر، وملل الشاعر نفسه، يعزز شروع الشاعر فى التخلى عن المقدمة الطللية مستبدلا بها مشهد الرحيل (ق ٥١) فى «أرواح فريق جيرتك الجمالا» أو بالوصف من البيت الثانى (ق ٣٠) «ياحادى بنت فضاض» أو بالفخر من البيت الثانى (ق ١٨) «ألا حى أطلالا».

ويمكننا تأمل علاقة الذات بالآخر - فى إطار موقف الشاعر من الطلل، فى مستوى من مستوياته الرمزية - من أن نتصور الشاعر موزعاً بين نموذجين من النماذج العليا؛ «نموذج الأب» و«نموذج الأم»؛ هذا إذا ارتضينا بداءة أن نرى فى الصحاب والخليل والشفيق والعشائر التى حلمته والكهول التى شايعها صورة للنموذج «البطريركى» الذى يفلح الشاعر أحياناً فى التغلب على الصوت المشايع له والمستنكر أن يلوذ بالطلل فى نوع من اللجوء الطفولى للحضن الأنثوى. وبالرغم من أنه لا يفلح فى استعادة هذا الحضن من بعد الانفصال عنه، أو فى التواصل معه - إلا على مستوى الباطن - فإنه قد يفلح فى أن يفرض طقوس بكائه على الجماعة «حتى بكى القوم من أجلى». والحقيقة تظل تنأى بتلك الجماعة، فبكاؤها من أجل الشاعر لا من أجل الطلل، وموطن إخلاصها وموئله يختلف عنه. ومن ثم، فإن التنازع بين القبول والرفض والإلحاح والإعراض قد يؤول بوصفه يعكس صراعاً بين أنماط الانتماء تتنازع ولاء الذات بين «نموذج الأب» الذى يهيب بالمرء أن يضطلع بمهامه القيادية، ويهيئه لتحمل مسؤولياته العقلية والروحية، والنمط الأموى المقابل. فمن ضرورات النمو أن يفلت الشاعر أو البطل من أسر الطلل. وهنا يصبح موقف الطلل المتعالى فى قسوة جديراً بالتقدير من وجه ما.

ثم يهيىء الطلل من بعد إلى معالم ولادة كونية، ويجتاح صخب الخصب الهادر فى ارتجاز الرعود وانهلالها «انهلت عليه الرواعد» صمت الطلل الهامد بتيار دافق من الانصباب المجتاح، فيتأرجح الطلل بين الحنان والقسوة والصمت والصخب، وقوى الهدم وقوى البناء، التى تلعب الريح فى تصويرها دوراً مهماً وأساسياً؛ إذ تمثل العنصر النشط الخلاق المفعم بالحيوية والانفعال. فهى أحياناً هوجاء تسحب على الطلل إهاب تراب من أرض أخرى فتكسوه لوناً جديداً، أو تنسف عنه ما غشيه من سيل رملى كأنما تقشر عنه أديم الأرض. وفيما تسحبه من سيل رمل ارتداد بالطلل إلى حالة السيولة الأولى السابقة على انبثاق الخلق. وفى الاكتساء والقشر «نسفت عنها الصبا... سيلا من الدعص» شئ من نبوءة الإثمار والتفتح الجديد القادر على مواجهة العرى والذبول وقهرهما. وقد تبدو الريح أحياناً راعية مقيمة على الطلل تعمل بنشاط، فتتجه إليه من كل صوب وتقبل إليه من كل وجهة.

- أربت بها هوجاء تستدرج الحصى
مفرقة تذرى التراب جموع[٩٨]
- لا بل هو الشوق من دار تخونها
ضرب السحاب ومر بارح ترب[٩٩]

إن الريح «المربة» تعمل بوصفها صورة للدافع النشط الخلاق الذى تتدفق عبره قوى الخصوبة والتجدد. له مظاهر متنوعة ووظائف متميزة، وإيقاع يتراوح بين الصخب المجلجل الذى يمخض الطلل فى هزة كونية وارتجاس مدو وبين الترف اللاهى - الذى يجعل متن الطلل أحياناً يستأنس بالريح اللاعبة على متنه - فى مرح وادع، مترع ومشبع بسكينة وتصالح، وقد تبدو الريح التى تعمل فى اتجاهات متقابلة فتفرق وتجمع وتسفى تنسف أو تقشر وتسحق، كأنما تنسج للطلل مصيراً جديداً وتوفر له ما يدعم مظاهر النمو فيه حتى يستطيل النبت «ويكتهل ويستأسد». ومنها ما يحتفظ للطلل بتاريخ نشاطه اللونى الذى يستنقذه من عماء اللالون. ولعل فى الحمة والسواد المحتفظ فى داخله بحمرة أو الذى تتنازع فيه حقيقة الألوان «الجون» ما يلخص الولوج فى عالم التخليق، فالبياض والكدرة يختزنان فى المقابل تاريخ الاستنفاد والهمود. ويحيلنا

هذا على شئ من قوى الحياة النارية المتبطنة التى يوظف من خلالها الخيال التاريخ اللونى للوجود. ومع حركة الرياح وحرارتها وما تتركه من أثر على النبات الذى يلتوى عوده ويهيج ورقه وييبس نبته ويتشقق، وما تترك من أثر على المياه والأنواء خصوبة وجفافاً، ما يختزن تاريخ الفصول.

ـ لمى ترامت بالحصى فوق متنه
مراويد يستحصدن باقية البقل
إذا هيج الهيف الربيع تناوحت
بها الهوج تحنان المولهة العجل[١٠٠]
ـ ولازلت مسنوا ترابك تستقى
عزالى براق العوارض مرزم[١٠١]
ـ جفول كساها لون أرض غريبة
سوى أرضها منه الهباء المغربل
مقيم تغنيه السوارى وتنتحى
به منكب النكباء والذيل مرفل[١٠٢]

لا تعرف الطبيعة الإعتام أو الانطفاء، إنها دائماً مترعة يتنازع فيها النمو والتناقص، والاكتساء والانقشار، والتعاطف والاستيحاش، والحرية والقيد. فهى تتدفق بنشاط حاد وبسخاء فياض يجترف أمامه مظاهر العفاء والبلى، أو يفيض بامتلاء وادع وبسكينة حانية. وتتمثل فى الريح صورة للعلة النشطة التى تجعل العالم فى تغير دائم، وعبرها ينسخ الوجود صوراً ويشكل صوراً جديدة بحماس لا يخلو من الهوج حيناً ومن القسوة حيناً آخر. وقد تحيط الطلل باحتفالية «فتغنيه السوارى»، و«تسنوه عزالى براق العوارض مرزم»، «وترقص الريح السفى»، وتنفضه كما تنفض خيل شقر نواصيها، وتختال به بذيل مرفل أو تشتهى فى أعضاد نؤيه حلم الماء السخى والجدول المترع، ومرح العذارى.

ولا يعكف المعجم الشعرى الخاص بالطبيعة التى تستثير الريح مظاهر نشاطها الحاد ممثلة فى «راوحت» و«دوارج المور» و«دروج» و«رادات الرياح» و«نؤوج ينبرى» و«ترامت بالحصى» و«مراويد» و«زجول» و«استوفضت» و«جفول» ـ لا يعكف على معانى البهجة والسخاء وحسب، بل نراه يرسم للريح وجهاً آخر يعكس صورة للحرمان والعذاب والنواح، يقترن بأمومة محرومة أو مخدوعة، تشتهى بنوة غائبة، إذ نرى صوتها يقترن بـ «تحنان المولهة العجل» وبـ «حنين ثكلى تركب البو رائم». فالريح الدءوب المثقلة بعبء نشاطها لا تكف عن البحث عن غائب، ربما هو الخصب الذى غاب فى ظل شرطية «إذا هيج الهيف الربيع» فأصاب الربيع هوج الهيف. والربيع أقرب ما يكون تعبيراً عن مظاهر أكثر مما هو تعبير عن زمن، فالربيع هنا مرحلة فى دورة الحياة يصيبها هوج الصيف فيخرجها عن جمالها وتوازنها، ويجتاح مظاهر الطبيعة شئ من الفوضى والاستنفاد السريع والحرية التى تهدم الحدود والاضطراب. ولا نرى الطبيعة تتخبط فى عشوائية لاغائية، وإنما نراها فى تقاذفها الحصى وإقبالها من أكثر من جهة، ونشرها هبوات التراب وطيها، وحملها العجاج الأكدر، تستعير من معجم رثائى يغترف من باطن مادة قد تغوص بنا إلى أعماق طقوس رثائية بعيدة، ترتبط برثاء الطبيعة الأم أو الربة الممثلة لخصوبتها، من أجل استعادة الابن، أو المحبوب الغائب، الذى يمثله رب الخصوبة. فقد اختار الشاعر لتقابل حركة الريح من مادة «نوح» الفعل «تناوحت»، وهو يدل على التقابل، كما يغترف أساساً من تقابل فريق النادبات رثاء للميت.

كذلك نراه يكثف فى الطلل مظهراً آخر من مظاهر الأمومة يحقق من خلاله حلم التواصل. فيعمد إلى تكثيف عناصر أخرى مشبعة بالأمومة يستبدلها بالإنسان. فالطلل المستأنس بعالم صمته الذاتى المستعلى بقسوة على بكاء الشاعر وإلحاحه على إقامة الاتصال له قانونه الخاص وحلمه الذاتى. فقد حلت به عوالم أخرى قادرة على التصالح، وعلى أن تنعم بنوع من السلام يستمد ملامحه من الأسس اللاواعية لصور السكينة والجمال والوحدة المزدوجة «للعذراء والطفل»؛ إذ نراه تلوذ بحضنه الأكبر أقاطيع المها والبقر الوحشى، التى عكفت على صغارها و«خذلت» أترابها. إن فكرة الأمومة الحيوانية أقوى فى الطلل من فكرة الأسرة المتعلقة بالمجتمع الصغير المنظم الذى يرسم لأفراده أدوارهم؛ إذ يبرز عالم الطفولة، وملاعب الأطفال، والعذارى ولهو الإماء وغفلتهن. ويبدو الطلل فى هذا السياق فضاء جميلاً حراً حانياً طيعاً، تتهادى فيه الحركة، ويسلس الإيقاع ويتخلى عن التوتر، وتنأى به العزلة الحانية عن التنازع والاشتهاء والعدوان.

ويلج بنا التصوير - الذى ينزع إلى نوع يغلب عليه طابع الحلم - عالماً من الوجود الكلى المتلاحم للطبيعة المترعة بالاسترخاء واللطف، تناغى فيه الظبية والمهاة صغيرها وبناجيها بدعائه المبغوم، وبشفرة الاستئناس الآمن نعايش من خلالها شكلاً من أشكال الترحيب.

- دعت مية الأعداد واستبدلت بها
خناطيل آجال من العين خذل

ترى الثور بمشى راجعاً من ضحائه
بها مثل مشى الهبرزى المسرول(١٠٣)

- بها كل خوار إلى كل صعلة
ضهول ورفض المذرعات القراهب(١٠٤)

- بها العين والآرام فوضى كأنها
ذبال تذكى أو نجوم طوالع(١٠٥)

وتكشف لنا المقارنة عن تجاور المشاهد وتبادلها داخل بنية القصيدة؛ إذ تعين تلك المقارنة على الكشف عن البدائل المطروحة وما تلعبه من أدوار فى بنية القصيدة وقيمة اختيار نمط معين فى ظل العلاقة المفتاح والمعجم الشعرى؛ لا على المستوى الظاهرى للموضوعات وحسب. فنلاحظ مثلاً أن حلم الأمومة فى الطلل قد يحل محله حلم المحبوبة الراحلة. وامتزاج مشهد الظعائن بواحات الأثل والسيال وبالنخيل التى «راش الفروع شكيرها» وبوصفها رموزاً للإثمار والخصوبة والاكتساء فى شتى طاقاتها الأنثوية. ويمكننا كذلك أن نلاحظ على مستوى المعجم الشعرى أن حلم الأمومة فى الطلل، وإشاعة الحياة فيه فى إطار النموذج الأسرى الحيوانى، يركز ان أساساً على دور الأم والطفل وهو يأتى غالباً فى قصائد المديح. فإن جاء فى قصائد الفخر برزت الشخصية الذكرية كما فى «خوار» «وتمشى عصبة فى اليلامق». وإن جاء فى قصائد الهجاء انفرد الثور «الأسفع الواضح القرا» المفرد بسكنى طلل تجنبه غير ذلك الثور، كأنما «على كل شبح ألوة لا يصيبها».

يهيئ الشاعر للحجر الخامد الهامد الذى غيرته النار «ضبحا ضبته النار»، ورسمت فى تاريخه اللونى بطاقة وجوده نوعاً من الأمومة تحتضن أشد الأشياء إعراضاً وأصلبها على التفاعل، أعنى الحجر الذى يمثل المادة الغفل قبل أن تخرج إلى حيز التشكيل وعناد الاستجابة. وينزاح حلم الفردوس المفقود ليحل محله حلم عالم مفرخ بولادة جديدة، تستخرج من عالم الإنسان ميلاداً جديداً وتفجر فى الوجود شهوة الحياة التى تتسرب عبر دفء الاحتضان. ومن ثم، تستحيل حجارة الأثافى التى كانت من قبل رمادا هامدا بين الخصاصات وحجارة تنتهبها الأيدى والزمن والنيران «حمامات تحتضن البيض». وبين حلم الاحتضان المتمثل فى «جثمت.. جواذله» والمأوى الرائم «تغشاه ثلاث صعائد» والمأوى الفارغ الذى يحتفظ بتاريخ الإفراخ مرشحاً للانفصال والاستغناء «القاطات ودع أو قيوض يمام» ترتحل الأثافى عبر تاريخها «مطايا» أو «رواحل»، كما ترتحل فى التاريخ اللونى، وتاريخ الإفراخ بين الالتصاق والانفصال اللذين يعبر الشاعر من خلالهما عن أحلام الولادة الجديدة والتجدد المنشود.

يقول:

- وضبحا ضبته النار فى ظاهر الحصى
كباقية التنوير أو نقط الحبر(١٠٦)

كساهن لون السود بعد تعيس
بوهبين إحماش الوليدة بالقدر

-كان الحمام الورق فى الدار جثمت
على خرق بين الأثافى جواذله(١٠٧)

- ضريب لأوراق السوارى كأنه
قرا البو تغشاه ثلاث صعائد(١٠٨)

- ....
وسفع مناخات رواحل مرجل(١٠٩)

فالطبيعة هى الجدد الأعظم للأشكال، والرحم الأكبر الذى ينعتق من ثقل الزمن؛ إذ يتخلى عن مأساويته وإن كان لا يخلو من أسى دوريته. وذو الرمة يعكس على الطبيعة حلم التجدد الدورى الذى تحتفظ «الخلفة» بإمكان تحققه. ومن ثم، يكتسب الموت شيئاً من نبوءة الإثمار الجديد. وفى ظل ذلك الأمل، يتقبل الإنسان صورة الشر فى الطبيعة. بوصفه شراً ظاهرياً ومرحلة مؤقتة يعقبها ميلاد جديد، وجزءاً من نظام كلى لا يعمل بشكل عشوائى. ومن ثم، تسهم الطبيعة بجمالها

وذبولها، وبعنفها وهدوئها، وبقسوتها وحنانها، فى صياغة كلية ذلك التكامل الذى يجعل كل فعل فى سياق رحلته يكتسب مغزاه.

توفرت الطبيعة مجسدة روح التعاطف الحانى على رعاية الظبية بنعومة «لم تربيها الأجاليد»، أما الحمار الوحشى فقد «رمى روض القذافين متنه بأعرف تامك».

واختزنت للناقة:

ذخـيـرة رمل دافـعـت عـقـداته
أذى الشمس عنها بالركام العقنقل
مكورا وجـدرا من رخـامى وخلفـة
ومـا اهتـز من ثدائه المتـربل(١١٠)

وقد أفردت ـ بالمثل ـ للمحبوبة موطناً يدعوها بخصوبته، وبانفراده ببقعة شديدة التميز، بين ما يحيطها من مظاهر الجدب، كأنما بزغت من بقعة سحرية، أو غفل عنها وجه الطبيعة القاسى، تنحت عنها القسوة المحيطة، راسمة لها شيئاً من الجغرافية الأسطورية. فهو منسى، تراجعت عنه غلظة التضاريس، وارتقى عنه الرمل، وانقادت إليه الموارد. ولا يخفى فى صيغ الأفعال حس المطاوعة والانسياق؛ وتكشف حروف الجر عن نوع من العلاقة والحرص توثق من خلاله الطبيعة صلتها بهذا الموضع.

تيـمم ناوى أهل خـرقـاء منهـلاً
له كـوكب فى صـرة القـيظ بارد
لقى بين أجـمـاد وجـرعـاء نازعت
حـبـالاً بهن الجـازئات الأوابد
تـنزل عن زيزاءة الـقـف وارتـقى
عن الرمل وانقـادت إليـه الموارد(١١١)

بل قد تنبرى للدفاع عن الخصوبة؛ فيطوح الجبل بسهام الصائد وبـ «تصدى له من جانب الكيح ناطح» كأنما ناطحه الجبل بنفسه. منفذاً مشيئة أعلى من خوف الحمر ومن حرص الصائد تقضى للحمر بـ «تلية وقت لم يكمل كمالها».

فى عالم التصويرالفنى تهجر الكلمات مقاصدها الفقيرة المحدودة، وتوغل فى منابع الخيال الأولى، حيث تستيقظ طاقة الوجود السرية، وتتحد ذاكرة الشاعر مع ذاكرة الكون، ومن طيات ذلك العالم المتفاعل تتجلى قوى الطبيعة مشحونة بالرمز وبالخيال الأسطورى.

وترسم الجغرافية الأسطورية والهندسية معالم العالم الصحراوى الذى يرمز فى جهاته وتضاريسه وأنواع الحياة فيه وأشكاله الهندسية إلى عالم الظل والفخ والأم المرعبة، والمخاطر التى تنعكس عليها مخاوف اللاوعى على نحو رمزى. وتردنا كذلك صورة البحر إلى منابع الحياة الأولى، كما تستثير صورة الوحش ـ المرتبطة بالجفاف والعطش ـ ذكريات أولية لصراع قوى الخصوبة ووحش الجفاف التى عكسها ـ على المستوى الأسطورى ـ صراع بعل رب الخصوبة والتنين «موت» أو «تيامات» أم الجفاف على نحو دورى يؤدى إلى غياب الأول غياباً وقتياً.

يقول :

فـشدوا عليهن الرحـال فـصـمـمـوا
على كل هول من جنان المخـــاطر(١١٢)

أمام هذا الامتداد تتفتح مغاليق النفس المنطوية على ذاتها، وتتعلم من عالم الصحراء القاسى المكتفى بالقليل خبرة بالألم، الذى يعصم من المكابرة والنزق، وكذلك تتعلم شيئاً من هموم القصد، والسفر وأعبائه، والغشاوة والاستبصار، والتيه والضلال.

وغـبـراء يقـتـات الأحـاديث ركـبـهـا
وتشفى ذوات الضغن من طائف الجهل(١١٣)

فلا سبيل لشفاء «ذوات الضغن» أو من «طاط عن الحق» غير قطع «عوصاء كل كريهة» حتى «ارعوى عن الحق باطله» إلى حيث لا «يسمو امرؤ متقاصرا»، وحيث «فى الركب جثمانى ونفسى رهينة» يذهب بها حيث لم يذهب من قبل. ولعل فى هذه الصورة ما يشى بشراك تلك الرحلة التى تكاد توازى رحلة إنانا للعالم السفلى. عالم الموت، أو الدخول

فى قلب الوحش الذى يغمض عينيه على من يدلف إليه. هذا الإغماض الذى أعاد المتنبى توظيفه من بعد فى سياق المديح «كأنك فى جفن الردى وهو نائم» ينسج به ذو الرمة ملمحاً من ملامح جحيمية عالم الصحراء وصوره الكابوسية.

ـ فلاة تقد الآل عنها ويرتمى
بنا بين عبريها رجاها وجولها
إذا الشخص فيها هزه الآل أغمضت
عليه كإغماض المقضى هجولها(١١٤)

ـ براهن تفويزى إذا الآل أزلفت
به الشمس أزر الحزورات الفوالك
وشبهت ضبر الخيل شدت قيودها
تقمص أعناق الرعان السوامك
وقدخنق الآل الشعاف وغرقت
جواريه جذعان القضاف النوابك(١١٥)

ـ نظرت إلى أعناق رمل كأنما
يقود بهن الآل أحصنة شقرا(١١٦)

ويحملنا خيال السيولة إلى عالم فى خوض متداخل وذوبان، عالم ترسم له أوهام الغشاوات السرابية أفقاً تنقلب فيه المعايير؛ فتنقلب الحركة سكوناً والسكون حركة، يعبث بثبات الجبال وجلالها أو ـ على مستوى الخيال المادى ـ يعبث بالمادة التى لم تعرف الحركة أو الشكل أو تدفق الطاقة بعد، ويولد فى باطن أوهام السراب حساً متدفقاً بالحركة التى تحيل الجبال فى السراب خيولاً شقراء، أو كميتا يطارد مظاهر الطبيعة الصحراوية وتطارده، كما لو كانت الأشكال تتصارع فى مادة العماء الغفل ليستقل فى القاع عالم المطاردة أساسه، لكنه عالم غير خلاق، وغير متوازن، عالم من الظلع، والفتنة، فالشقرة تقترن بلون التنين الذى سرق الخصب فى الموروث الكنعانى كما أن الشقرة ترتبط فى الحلم بالموت، خاصة إذا ما ربطنا بينها وبين قوم عاد والجمال الشقر، والشقرة تقترن بالفزع كما ترتبط بالفتنة كما نرى فى القرآن حين تستحيل السماء «وردة كالدهان» وهو اللون الأبيض الذى تغشاه حمرة. تشتبه تلك الفتنة بالضلال الذى يرشح له الملمع بثوبه ـ إذا ماضل القوم ـ الذى يمتاح من موروث طقسى عربى قديم.

إن عالم الصحراء السرابى عالم هش، وهمى خادع، مغمض غير غافل مرتم بوهن لا يستسلم، ألوانه ضوئية؛ حيث تنتفى فيها حقيقة اللون ليحل محلها السطوع المضلل، الذى يعكس قانون الصحراء الأساسى. أعنى قانون القوى غير المكبوحة التى يبلغ امتلاؤها حد الذهول، وتتجاوز طاقتها إلى التدمير. وتشتبه فيها الحركة بالسكون لأنها حركة باطنية يذهب ويجيء السراب دون أن يغادر المكان، والناقة تظل سجينة الدائرة «كأنما أمسوا بحيث أصبحوا». لقد فقد المكان قيمته، كما تراجع الزمن عن التغير والحدثية فآلت الحركة إلى عبث. والوجود فى رقراق السراب فى حالة مترددة بين النكوص والبزوغ، وبين الابتلاع والإفلات، ومن عبقرية العربية أن جمعت فى «يقمص» «وينزو» هذا النشاط الذى لا يعرف الخور، وهذه الطاقة التى لا تعرف الوهن. والحركة التى لا سبيل للخروج والتحرر إلا من خلالها، فى ولادة جديدة. ومن ثم، نرى المعاجم تجمع فى الفعل «ينزو» بين صور البزوغ والامتلاء بالشهوة، والفعل الجنسى الذى يمنح الوجود خصبه وتوالده. فهذا الاشتهاء الحاد وانفلاته إلى حيز الفعل هو خلاص ذلك العالم الذى يتحد فى الفعل «ينزو» مع رغبة الوجود الباطن فى التوالد، واشتهائه الحاد الخروج من توتر الاحتباس، وضيق «أعناق الرعان» و«خنق الشعاف» و«غرقها» و«الخواضع» و«المقنع». والخيل المقيدة التى تنزع إلى الانفلات فلا تبلغ غير «ظالع»، والجبال التى تنشد الارتواء فلا تلقى غير عناد ونفور إبل «عياف صوادف». إن العلاقات فى عالم الصحراء تبدو صورة لعالم معكوس تنبنى على العناد والنفور والعدوان وتجاوز الحدود والقهر والجذب السحرى الآسر. ويكشف معجم نعوت الصحراء الشعرى لدى ذى الرمة عن سمات شخصيتها فهى «عنود»، «قذف»، «جموح»، «عوصاء».

يقول:

ـ وعوصاء حاجات عليها مهابة
أطافت بها محفوفة بالمخاوف(١١٧)

حـمى ذات أهوال تخطيت دونهـا
بـأصمع من همى حياض المتالف
ـ ورب مـفـازة قـذف جـمـوح
تغول منحب القرب اغتيـالا(١١٨)
ـ يـهـمـاء لا يجـتـازها المغـرور
كـأنما الأعـلام فـيـهـا سـيـر
بهـا يضل الخـوتع المشـهـر
والمـسـبطر اللاحب المنيـر(١١٩)

وتجتمع فى شخصية الصحراء معانى الجموح والفوضى والغرور والضلال كما يتمثل فى مادة «تيه» اسم الصحراء المشتق من التيه، كأنما يغترفان من معين واحد. وتجتمع فى نعوت الصحراء التى حاولت أن تقبض فى كل صفة على شئ من سماتها دون أن تحيط بها ـ معانى الشدة وبتأمل نعوت الصحراء نراها تغترف من معين يرتبط دائماً بالشدة والجموح والغرور والهلاك والدين والإفلاس والمرض والوهن والحمق والهذيان والعمى وانعدام الخير والعقم. وهلوسات العقل وخباله؛ فهى «بيداء»، «مفازة»، «مخوفة» «فلاة» «يهماء»، «قفر» «متاهة» «سى» «مهمه» «دوية» أو «دو»(١٢٠). وأهم ما يميزها التشابه الذى ينتفى معه تميز، وغياب العلامات، والاتساع الهائل لفراغ يلتهم كل الأشكال «سباريت»، «خرق» «خوقاء» ويتراكم فيه مكان منبسط انبساطاً ضيعاً؛ إذ تتناص فيه التضاريس وتتساوى، وتتصل الفلوات، «فلاة حفت بفلاة»؛ بحيث يبدو هذا الاتساع الهائل الذى اضطربت فيه القدرة على تمييز الكتلة؛ فالصغير يؤول كبيراً وتنعدم عدالة التحدى التى تتغذى على شئ من الحدود، وينشط الخيال لاجتياز أعباء المواجهة، فيحيل الأجسام الصغيرة كتلا هائلة، كأنما تتعاظم قوى الضعيف بفعالية قواه الباطنة ليواجه رعب المكان. ويغترف الطير الصغير من معين الناقة الند الوحيد القادر على مجابهة الصحراء.

يقول:

بأرض ترى فـيـهـا الحبارى كـأنه
قلوص أضلتها بعكمين عيرها (١٢١)

وتلتقى الصحراء مع الغابة والمستنقع فى الرمزية الأسطورية على معانى المجهول، والخطر المترصد، والركود، والغشاوات، والعوالم الشريرة الخادعة، التى لا تجلى جمال الكون ـ كالبحيرة ـ ولا يتدفق فيها تيار الحياة كالنهر، حيث العالم شبه نائم فى مرحلة سابقة على العمر. لكن هذا لا ينفى الرمز الإيجابى للمتاهة، ولكل القوى التى يستخدم رعبها لحراسة المكان الموعود أو لنقل إنها تكاد ـ على مستوى الرمز الأسطورى ـ تتوازى مع التنين حارس المدينة.

وغـبـراء يحـمى دونهـا مـا وراءها
ولا يختطيها الدهر إلا مخاطر(١٢٢)

والريح الممثلة للعنصر النشط الفعال ترتمى إعياء على شطآن عالم خامد الأنفاس. ولا تفلح فى غير أن تلتف بها الجبال فى حالة تشبه التشرنق أو التكفن، عليها تدرك فى مرحلة تالية ولادة جديدة تخرج عليها من أكفان أجساد الرياح الميتة، أو من تحت عباءة الليل التى دثرت السكون أعلاه وأسفله،فقد تدرك شيئاً من التحرر بموتها.

يقول:

ـ تجاوزن من أرض فلاة تعصبت
بأجساد أموات البوارح قورها (١٢٣)
ـ وتيهاء تودى بين أرجائها الصبا
عليها من الظلماء جل وخندق(١٢٤)

فى صور الخيال الهوائى تتحرر المادة من الشكل والحيز والكتلة، وتمرح بلا حدود فى عدوانية تروغ من الإمساك بها، وتعبث بمفهوم الاطمئنان الذى لا يخلو من فكرة الحدود. ويعبث العالم الجحيمى بأحلام الخصوبة، فتمتزج قواه بين قوى المواد الحجرية منها والمائية، بتأثير الحرارة. وتشبع تشوقاً لحالة من الطفولة الكونية اتخذ فيها العبث والفوضى هيئة مائية. وكما اقترن خيال الماء بالحركة عند ذى الرمة اقترن بالطفولة «كأننى خائض فى غمرة لعب» مقترنا وذكرياتها «ليالى اللهو يطبينى فأتبعه» حيث لا مسؤولية ولا هم ولا حدود للرغبة التى تدعوه فيستجيب، وتجتذبه فيستسلم لها، ويخوض غمرتها، وتحتويه فيغوص إلى باطنها. أما الخيال النارى ـ هنا ـ فهو خيال يحتضن شهوة انتحارية؛ حيث تذوب الشمس وتذيب الحصى أنهاراً ضوئية، ينمى التصوير الحيوانى ملكاتها المفزعة؛ فالشمس المقرنة تبدو منتصبة الرأس فى

السماء، ترقب من على الأرض، محلقة فى تدويم، أو دون أن تغادر المكان، ويسيل وهجها لعاباً. فى اشتهاء افتراس نهم تستغرقه الرغبة، ويفقد التحكم، متداخلاً مع صورة نسيج عنكبوتى، يرشح لمعانى الفخ والصيد الذى يغيم وعى الآخر وإرادته. فقد «ارتقت على رأسها شمس طويل ركودها» و«الشمس حيرى لها فى الجد تدويم» فصدرت الشمس والصحراء فى وهجها ولعاب الشمس الممتزج بالرمال، مصوراً وجهاً من أوجه الخصوبة الشيطانية التى تتلاقح فيها قوى الشر والعذاب إنما هى صور تمتاح من الذاكرة الأسطورية الخاصة بالتنين والأفعى السماوية المقرنة المجنحة(١٢٥).

- فى صحن يهماء يهتف السمام بها
فى قرقر بلعاب الشمس مضروج(١٢٦)

- ....
ى صالح من لعاب الشمس مسجور(١٢٧)

ولا سبيل إلى التصدى له إلا بالناقة أحياناً فى تحديها ووعيها، وأحياناً فى صورة قرابين للتنين النارى ووحش الخصوبة:

كـأننا والقنان القـود يحـملنا
مـوج الفـرات إذا التج الديامـيم
والآل منفـهق عن كل طامـسـة
قـرواء طائفـهـا بالآل مـحـزوم
كـأنهن ذرى هدى مـجـوبة
عنها الجلال إذا ابيض الأياديم(١٢٨)

تنزاح الأسطورة ويحل الخيال الفنى محلها فى لغة تمتاح من نفس المعين Mythpoetic Language . ويصور الرمز الجنسى هذا العمق البعيد لصورة الاقتراع التى تكاد توازى صورة من صور الزواج التى يفلح البطل فى تحقيقها فيحبط نبوءة العقم، أو يشعل فى باطن الوحش نيرانها فيقتله ويدرك خلاصه:

ورمل كـأوراك العـذارى قطعتـه
إذا جللته المظلمـات الحنادس(١٢٩)

كما يوقظ توليد النار الذاكرة الأسطورية التى تلتقى فيها رموز الخصوبة وتنطلق من تلاقحها طاقة الحياة كما تتمثل فى لوحة قدح الزناد. فى رمزية كثيفة تستدعى إلى الذهن ما كان يقترن بطقوس الزواج المقدس فى الديانات الشرقية:

وسقط كعين الديك عاورت صاحبى
أباها وهيـأنا لموقـعـهـا وكـرا
مـشـهـرة لا تمكن الفـحل أمـهـا
إذا نحن لم نمسك بأطرافـهـا قـسرا
قد انتتجت من جانب من جنوبها
عـواناً ومن جنب إلى جنبـه بكرا
فلمـا بدت كـفـنـتهـا وهى طفلة
بطلسـاء لم تكمل ذراعـا ولا شـبـرا
وقلت له ارفعـهـا إليك فـأحـيـهـا
بروحك واقـتـتـه لهـا قـيـتـة قـدرا
وظاهر لها من يابس الشخت واستعن
عليها الصبا واجعل يديك لها سترا
ولما تنـمـت تأكـل الرم لـم تـدع
ذوابل مما يجـمـعـون ولا خـضـرا
أخوها أبوها والضوى لا يضيـرها
وساق أبيها أمها اعتقرت عقرا(١٣٠)

فى صورة النار دورة للحياة التى تبدأ ضعيفة ثم تتدفق بالطاقة وتدور عجلتها، فتستنفد الحياة كلما تفاقمت قوتها واجتازت الحدود. ويوظف الشاعر الرمز الجنسى فى صورة أخرى من صور الطبيعة تربط بفحولة ذهنية البئر والدلو والرشاء، بالرحم والوعاء الأنثوى.. فى لغة الألغاز التى ترجع بالعالم عبر المجاز والأحاجى إلى علاقات أصلية أولية عميقة. وبالعقل إلى فعل الخلق وتوليد الحياة فى توليد الصور:

وجـارية ليـست من الإنس تشـتـهى
ولا الجن قـد لاعبـتـهـا ومعى ذهنى
فـأدخلت فـيـهـا قـيـد شـبـر مـوفـر
فـصـاحت ولا والله مـا وجـدت تزنى
فلمـا دنت إهراقـة الماء أنصـتـت
لأعزله عنها وفى النفس أن أثنى(١٣١)

وآخر ما نتوقف عنده من مظاهر تلك اللغة الطقسية المجازية ما يختص بالمعجم الشعرى الذى يجعل من معجم قصيدة الهجاء ما يشبه نبوءة الهلاك وسحرية اللعنات.

ففى القصيدة الرابعة عشرة فى هجاء «امرئ القيس»، نجد اللغة مثقلة بمعانى الفرقة، وتغير الحال، وزوال النعمة «دنا البين» «تغير حالها» و«بطيور البين» أو نبوءة الألم و«بالرياح الهوج» وبلغة ترشح للهدم مثل «تقويضها» و«زيالها» و«مكروها» والرعب «فؤادك مبثوث» والمرض «لم يشفه» و«بلاء» و«امذلالا» وبالعناد «يعصى» وعازليه وبالهلوسة «خبال» وبالوهن «الونى» وبالنزاع «كرشق الرامى» وبالفزع «ينزو بالقلوب اهوالها» و«مخوفة» و«ضلالها» و«خماشات زحل» وعذاب «تعاوى لحسراها الذئاب» و«زفير القواضى» والنجوم التى استحالت «مصابيح دحال» بدلا من أن تكون سبيل هداية. و«أرض عدول» و«أثقال البلايا» و«أمثال الأسنة» وتبزغ صورة الأفعى التى ترد فى قصائد محدودة فى معجم ذى الرمة الفنى لكنها فى أغلب الأحيان تقترن بالهجاء كأنما تسحب معها ظلا سحرياً شريراً، أو تقترن بطقوس توظيف قواها المرعبة والسيطرة عليها وتسليطها، أو ربما تكون على المستوى الشعبى ـ لا المستوى الطقسى ـ تمثل رمز القوى المرعبة التى اقترنت بها ـ الأفعى لساكن الصحراء؛ بحيث تبدو الموضوعات النمطية ظاهرياً تتبطنها علاقات داخلية من المعجم اللغوى والمعجم الفنى تصنع عالماً مرعباً يوقع المهجو فى حبائله. وقد تبدأ القصيدة بأداء يشبه الجو «القوطى» المهيب والمنذر، الذى تتآزر فيه قوى الطبيعة وتشحذ طاقتها الخفية الشريرة أو المشبعة بنبوءة فاجعة.

وفى القصيدة الثالثة والعشرين التى يهجو فيها امرأ القيس ـ كذلك. تبدأ القصيدة «بالعواصى المترعة» من الدمع وبمشاعر لا تعرف السيطرة وبطقوس طرق الحصى:

عشية مالى حيلة غير أننى
بلقط الحصى والخط فى الأرض مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده
بكفى والغربان فى الدار وقع

ولا نحن مشئوم لنا طائر النوى
ومازل بالبين الفؤاد المروع(١٣٢)

كأنما يستقرئ نبوءة الأرض التى عرفتها طقوس التنبؤ حين كان الكهان يقرأونها. كما كان العرب يصيحون فى البئر سائلين عن نبأ الغائب. وترسم حركة الغربان التى اقترنت بالزجر وبنذر الفراق والموت شيئاً من إرهاصات ذلك المصير.

ويحتشد فى القافية معجم مثقل بالفزع كما نرى فى «تدمع، عواص، تترع، تقطع، مجزع، الغربان وقع، أوجع انقضى العيش أجمع، ومتشيع، والمروع ويتصدع وظلع، وتقعقع وتزعزع والمتنعنع، أشنع وبلقع». وتظهر صورة الأفعى مرة أخرى، فيقترن شعر المحبوبة بالأساود، بحيث تبدو موضوعاتها وعاء لأداء طقسى نلمسه كذلك فى القصيدة السابعة والثمانين التى تبدأ بـ «لقد خفق النسران» وتتزعزع بها الأعناق كما لو كانت اللغة ترسل على المهجو شواظها وحممها.

أما بالنسبة إلى المديح، فنراه يحشد للممدوح عالماً مترعاً بالسخاء فياضاً بالنعمة التى قد تتخذ شكلاً من أشكال القوة شديدة التدفق، كما نرى فى قصيدته الرابعة فى مدح هلال ابن أهوز التميمى. حيث يطالعنا بالدعاء، وبالسقيا، وبصخب الحياة المجلجل، وبأنواء محمودة تبشر بالثروة، وبنعمة تمتد فى المكان فتغشى السهل والحزن، وبصورة للمحبوبة مترعة بالخصب، وبترشيح للخروج من المتاهة ـ دون إيغال فى تفاصيلها ـ يبدؤه بـ «فرجت عن جوفه» وبانفساح «سدو الذراعين» وتدفقهما، وبناقة «لانت عريكتها»، وبالمائة الجرجور «حانية على الرباع»، وبتعويذة «فدينك»، ونلحظ سمات هذا الأداء فى مدحته الواحدة والخمسين كذلك.

ليس الشر فى الطبيعة ضرباً من الظلم لا يعرف الإنسان مصدره أو علة حركته، والقسوة هنا ليست ضرباً من البطش العشوائى، بل هى جزء من نظام كلى موكل بالحفاظ على الحياة فى حركة تتابع فيها مظاهر الخير والشر على نحو مرحلى. ولا ينتقص الشر من كمال النظام الأكبر؛ فالصراع دائم «لا يأتلى المطلوب [فيه] ولا الطلب». قد يتسم أحياناً بالتوتر وأحياناً بالاسترخاء وفى المساجلة بينهما يتولد توتر مستعذب فياض بالطاقة.

الهوامش :

(١) انظر : صبحى حديدى: نورثروب فراى وبلاغة الأسطورة مجلة الكرمل، (فصلية) ع ٤٠ ـ ٤١ ـ قبرص ١٩٩١، ص٨٣.

(٢) نفسه .

(٣) See: Northrop Frye, **Anatomy of Criticism** (Princeton, 1957), pp. 136: 139.

(٤) See: Eric Fromm, **The Forgotten Language, An Introduction To the Understanding of Dreams,** Fairy Tales & Myth, London, (1952), pp. 12,22.

(٥) See: Northrop Frye, p. 114.

(٦) See: Philip Wheelribht, **"The semantic Approach to Myth"**, In Myth A Symposioum, ed. Thomas sebeak. passim.

(٧) See: Joland Jacobi, **"Archtype & Symbols,"** In the psycology of C. J. Jung, (London, 1952), Passim.

(٨) See: Edward Clover, **Freud Or Jung,** (London, 1950), pp. 30: 37.

(٩) See: Gaston Bachchelard, **The Poetics of Revérie, Childhood, Language & Cosmos** (Boston & U.S.A, 1969). p. 183.

(١٠) See: Gaston Bachelard, **On Poetic Imagination & Reverie,** (Indianapolis & N.Y. 1971), passim.

(١١) See: **Cambridge History of Arabic Literature Till The End of Umayyed Period,** (Cambridge, 1983), pp. 424: 432.

(١٢) Stefan Sparl, **Islamic Kinship and Panegyric Poetry in the Early 9th. Century** "Journal of Arabic Literature" Leiden, E.J. Brill VIII 1977. passim.

(١٣) See: Kathrine law ed., **Man, Myth & Magic,** (Briggs, 1898-1980), "Woman", "The Mother Goddess".

(١٤) See: J. E. Cirlot, **A Dictionary of Symbols,** trans. Jack Sage (London & Hentey, 1984), "Love".

(١٥) Ibid.

(١٦) انظر: هربرت س. غرشمن: «السيريالية: الأسطورة والواقع» من كتاب **الأسطورة والرمز،** ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت ١٩٨٣، ص ٥٠ ـ ٥٤.

(١٧) See: Joseph Compbell, **The Hero with A Thousand Faces,** (New York, 1949), p. 125.

(١٨) انظر: عاطف جودة نصر: **الرمز الشعرى عند الصوفية،** دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٧٠ .

(١٩) See: Maud Bodkin, **Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination,** (London, 1963), "Archetype of Woman" . passim.

(٢٠) See: Ibid.

(٢١) See: Joseph Compbell: **The Hero With A Thousand Faces.** Passim.

(٢٢) ذو الرمة: **ديوان ذى الرمة،** تحقيق عبد القدوس صالح، بيروت ١٩٨٢، ق ٦٤.

(٢٣) نفسه : ق ٢٥ .

(٢٤) نفسه : ق ٢٢ .

(٢٥) See: Ad De Véries, **Dictionary of Symbols & Imagery,** (London, 1981), "Vineyard".

(٢٦) See: Laurence Lerner, **The Uses of Nostalgia, Studies in Pastoral Poetry** (London, 1972), pp 52, 58.

(٢٧) نفسه : ق ٦٤ .

(٢٨) نفسه : ق ٢٦ .

(٢٩) **ديوان ذى الرمة** : ق ٣٣ .

(٣٠) جاستون باشلار: **جماليات المكان،** ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٣ ، ١٩٨٧، ص١١٧.

(٣١) **ديوان ذى الرمة** : ق ٢٦ .

(٣٢) نفسه : ق ٥٣ .

(٣٣) نفسه : ق ٢١ .

(٣٤) نفسه : ق ٢٦ .

(٣٥) نفسه : ق ٣٢ .

(٣٦) نفسه: ق ٣٢ .

(٣٧) نفسه : ق ٣١ .

(٣٨) نفسه : ق ٣٤ .

(٣٩) نفسه : ق ١٦ .

(٤٠) انظر: جاستون باشلار: **جدلية الزمن،** ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت ١٩٨٢، ص١٧، ١٨، ٤٧، ٦٤، ٨٨، ١١٠، ١١٧.

(٤١) See: J. E. Cirlot, **A Dictionary of Symbols,** "Pilgrim", "Journey".

(٤٢) **ديوان ذى الرمة** : ق ٤٠ (الملحق) .

(٤٣) نفسه: ق ٢٨ .

(٤٤) نفسه : ق ٣٩.

(٤٥) انظر: حسن البنا عز الدين: «**جماليات الزمان فى الشعر ـ نموذج النسيب فى القصيدة الجاهلية** (مدخل مقارن)»، **مجلة ألف**، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد التاسع، ١٩٨٩، ص١١٥.

(٤٦) See: Maud Bodkin, **Archetypal Patterns in Poetry**, pp. 153: 154.

(٤٧) انظر: مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، منشورات الجامعة الليبية (د.ت) ص ص ١١٨، ١٤٩.

(٤٨) انظر: لطفى عبد البديع، **الشعر واللغة**، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، القاهرة ١٩٦٩ص ص ١٢، ٢٧.

(٤٩) انظر: مصطفى ناصف: **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ص ٣٤، ٣٦.

(٥٠) **ديوان ذى الرمة**: ق ٦٨.

(٥١) نفسه: ق ٢٩ . جنها: سترها. الرواق: الأعالى. نزف: قطع.

(٥٢) نفسه: ق ٣٩.

(٥٣) نفسه: ق ٣٦. القوالس: النواقع، عانك: رمل طويل صعب متعقد. مجه: دفعته. حناديج: رمل فى شعاب الجبال.

(٥٤) نفسه: ق ٥١. خصاصة: فرجة، كليلا: ضعيفا، انغل: غاب ودخل ـ خلالاً نفلجا: رصف متراكب.

(٥٥) نفسه: ق ١٢.

(٥٦) انظر: روبرت جيلام سكوت، **أسس التصميم**، ترجمة عبد الباقى محمد إبراهيم ومحمد يوسف، القاهرة ١٩٨٠، مواضع متفرقة.

(٥٧) انظر: هورست أدهر: **روائع التعبيرية الألمانية**، ترجمة فخرى خليل ومحسن الموسوى، بغداد ١٩٨٩. مواضع متفرقة.

(٥٨) **ديوان ذى الرمة**: ق ٢١.

(٥٩) نفسه: ق ١.

(٦٠) See: Mircea Eliade, **Patterns in Comparative Religion** Stay Books, London 1983. P 190

(٦١) Ibid.

(٦٢) See: Michael V. Fox, **The Song of Songs & The Ancient Egyptian Love Songs** (London, 1985), The **Introduction**, pp.x:xxvii.

(٦٣) نقلاً عن : فراس السواح : **لغز عشتار** ـ الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دمشق ١٩٩٠، ط ٤، ص ١٨٣ .

(٦٤) نقلا عن فاضل عبد الواحد على: **عشتار ومأساة تموز**، بغداد ١٩٧٣، ص ٤٢ .

(٦٥) نشيد الإنشاد ٤/٩ ، ٤/١٢ .

(٦٦) المرجع السابق : ٢ / ٦ .

(٦٧) المرجع السابق : ٤ / ٧ .

(٦٨) انظر: كارل جوستاف يونج : **الإنسان** ورموزه : ترجمة سمير على ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ع ١٣٠، ١٩٨٤، ص ٢٥٣، ٢٧٩.

(٦٩) See. Maud Bodkin, **Archetypal Patterns in Poetry**, p. 189.

(٧٠) **ديوان ذى الرمة** : ق ١٢٣ (الملحق) .

(٧١) نفسه : ق ٥ .

(٧٢) نفسه : ق ٢٥ .

(٧٣) نفسه : ق ٦٨ .

(٧٤) نفسه : ق ٦٨ .

(٧٥) انظر : لطفى عبد البديع : **الشعر واللغة** ص ١١٥.

(٧٦) See: Gaston Bachelard, **On Poetic Imagination & Reverie**, p. 54.

(٧٧) See: Ibid p. XXXI.

(٧٨) **ديوان ذى الرمة** : ق ١ .

(٧٩) انظر : الزمخشرى : **أساس البلاغة** تحقيق عبد الرحيم محمود، ط ٤ دار التنوير العربى بيروت ١٩٨٤. «هضم».

(٨٠) انظر: لطفى عبد البديع: **عبقرية العربية فى رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب**. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط١، ١٩٧٦ ص ص١٨٩، ١٩٣.

(٨١) See: J. E. Cirlot, A **Dictionary of Symbols**, "Hunter".

(٨٢) See: Ibid.

(٨٣) See: **New LaRousse Encyclopedia of Mythology**, 1985. "Odin".

(٨٤) See: **Encyclopedia of Religion & Ethics** (Edinburgh, 1908-1926) Sum, Moon & Stars.

(٨٥) انظر: القزوينى: **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات** . القاهرة، ط ٥، ١٩٨٠ ص ص ٢٤: ٣٣ .

(٨٦) See: R. O Faulkner, **"The King and the Star - Religion in the Pyramid Texts" Journal of Near Eastern Studies**, vol III (Jan-Oct 1944),

(٨٧) **ديوان ذى الرمة** : ق ١٤ .

(٨٨) انظر: جيمس فريزر: **أدونيس أو تموز، دراسة فى الأساطير والأديان الشرقية القديمة**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩ ـ ص ٣٥، ٤٥.

(٨٩) See: Kathrine Law ed., **Man, Myth & Magic,** "Bull", "Horn".

(٩٠) **ديوان ذى الرمة** : ق : ١ .

(٩١) نفسه : ق : ٩ .

(٩٢) نفسه : ق : ٥٠ .

(٩٣) نفسه : ق : ١ .

(٩٤) نفسه : ق : ٨٧ .

(٩٥) نفسه : ق : ١ .

(٩٦) See: **Dictionary of History of Ideas, Studies of Selected Pivotal Ideas,** Philip p. Wiener ed. vol III, (N. Y. 1973), "NATURE".

(٩٧) See: Robert Langbaum, "**The New Nature Poetry**", American Scholar, vol. 29, 1959. pp. 325, 326.

(٩٨) **ديوان ذى الرمة** : ق ١٧ .

(٩٩) نفسه : ق ١ .

(١٠٠) نفسه : ق ٢ .

(١٠١) نفسه : ق ٢٤ .

(١٠٢) نفسه : ق ٦٤ .

(١٠٣) نفسه : ق ٥٠ .

(١٠٤) نفسه : ق ٥ .

(١٠٥) نفسه : ق ٤٢ .

(١٠٦) نفسه : ق ٢٩ .

(١٠٧) نفسه : ق ٤١ .

(١٠٨) نفسه : ق ٣٥ .

(١٠٩) نفسه : ق ٥٠ .

(١١٠) نفسه : ق ٥٠ .

(١١١) نفسه : ق ٣٥ .

(١١٢) نفسه : ق ٦٧ .

(١١٣) نفسه : ق ٢ .

(١١٤) نفسه : ق ٢٨ .

(١١٥) نفسه: ق ٦٨ .

(١١٦) نفسه : ق ٤٩ .

(١١٧) نفسه : ق ٦٥ .

(١١٨) نفسه: ق ٥١ .

(١١٩) نفسه : ق ١٠ .

(١٢٠) انظر: ابن سيدة : **المخصص**، دار الفكر، خمسة أجزاء (د.ت) جـ ٣ «نعوت الفلوات».

(١٢١) **ديوان ذى الرمة** : ق ٦ .

(١٢٢) نفسه : ق ٣٢ .

(١٢٣) نفسه : ق ٦ .

(١٢٤) نفسه : ق ١٣ .

(١٢٥) See: William A. Ward, "**The Hiw-ass, The Hiw-serpent And The God Seth,** "Journal of Near Eastern Studie, N.1 (1978), Passim.

(١٢٦) **ديوان ذى الرمة** : ق ٥٠ .

(١٢٧) نفسه : ق ٨٧ .

(١٢٨) نفسه : ق ١٢ .

(١٢٩) نفسه : ق ٣٦ .

(١٣٠) نفسه : ق ٤٩ .

(١٣١) نفسه : ق ٨٢ .

(١٣٢) نفسه : ق ٢٣ .

الفرزدق وإبليس

قراءة فى قصيدة

سعاد المانع*

نص القصيدة

١ ـ إذا شئتُ هاجتنى ديار محيلة
ومربط أفلاءٍ أمامَ خيام

٢ ـ بحيث تلاقى الدو والحمض هاجتا
لعينى أغرابا ذوات سجام

٣ ـ فلم يبق منها غير أثلم خاشع
وغير ثلاثٍ للرماد رئام

٤ ـ ألم ترنى عاهدت ربى وإننى
لبين رتاج قائمٌ ومقام

٥ ـ على قسم لا أشتم الدهرَ مسلما
ولا خارجا من فىَّ سوء كلام

٦ ـ ألم ترنى والشعرَ أصبح بيننا
دروء من الإسلام ذات حوام

٧ ـ بهن شفى الرحمن صدرى وقد جلا
عشا بصرى منهن ضوء ظلام

٨ ـ فأصبحت أسعى فى فكاك قلادة
رهينة أوزار علىَّ عظام

٩ ـ أحاذر أن أدعى وحوضى محلق
إذا كان يوم الورد يوم خصام

١٠ـ ولم أنته حتى أحاطت خطيئتى
ورائى ودقت للدهور عظامى

١١ـ ألا بشرا من كان لا يمسك استه
ومن قومه بالليل غير نيام

* قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

١٢ـ يخــافــون منى أن يصك أنوفــهم
وأقــفــاءهم إحـدى بنات صــمــام

١٣ـ لعـمـرى لنعم النحى كـان لقـومـه
عـشـيـة غب البـيع نحى حـمـام

١٤ـ بتـوبة عـبـد قـد أناب فـؤاده
ومـا كـان يعطى الناس غـير ظلام

١٥ـ أطعـتك يا إبليس سـبـعين حـجـة
فلمـا انتـهى شـيـبى وتم تمامى

١٦ـ فـررت إلى ربى وأيقنت أننى
مـلاق لأيام المنون حـمـامى

١٧ـ ولما دنا رأس التى كنت خـايفـا
وكنت أرى فـيـهـا لقـاء لزامى

١٨ـ حلفت على نفسى لأجتـهـدنها
على حـالهـا من صحـة وسـقـام

١٩ـ ألا طال مـا قـد بت يوضع ناقـتى
أبو الجن إبليس بغـيـر خطام

٢٠ـ يظل يمنينى على الرحل فـاركـا
يكون ورائى مـرة وأمـامى

٢١ـ يبـشـرنى أن لن أمـوت وأنه
سـيـخلدنى فى جنة وسـلام

٢٢ـ فـقـلت له هلا أُخيك أخـرجت
يمينك من خـضـر البـحـور طوام

٢٣ـ رمـيـتَ به فى اليم لما رأيتـه
كـفـرقـة طودى يذبل وشـمـام

٢٤ـ فلمـا تلاقى فـوقـه الموج طاميـا
نكصت ولم تحـتـل له بمرام

٢٥ـ ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله
بأنعم عـيش فى بيـوت رخـام

٢٦ـ فقلت : اعقروا هذى اللقوح فإنها
لكم أو تنيـخـوها لقـوح غـرام

٢٧ـ فلمـا أناخـوها تبـرأت منهم
وكنت نكوصـا عند كل ذمـام

٢٨ـ وآدم قـد أخـرجـتـه وهو سـاكن
وزوجـتـه من خـيـر دار مـقـام

٢٩ـ وأقـسـمت يا إبليس أنك ناصح
له ولهـا إقـسـام غـيـر آثام

٣٠ـ فظلا يخـيطان الوراق عليـهـمـا
بأيديهـمـا من أكل شـر طعام

٣١ـ فكم من قرون قد أطاعوك أصبحوا
أحاديث كـانوا فى ظلال غمـام

٣٢ـ ومـا أنت ياإبليس بالمرء أبتـغى
رضـاه ولا يقـتـادنى بزمـام

٣٣ـ سأجزيك من سوءات ما كنت سقتنى
إليـه جـروحـا فيك ذات كـلام

٣٤ـ تعـيـرها فى النار والنارُ تلتـقى
عليك بزقـوم لهـا وضـرام

٣٥ـ وإن ابنَ إبـليـس وإبليـس ألبـنا
لهم بعـذاب الناس كلّ غـلام

٣٦ـ همـا تفلا فى فىّ من فـمويهـمـا
على النابح العـاوى أشدُّ لجـامى*

* فى رواية ابن جنى «أشدّ رجام» (انظر هامش ١٧).

مقدمة*:

يلفت النظر إلى هذه القصيدة للفرزدق[1] (ولد ٢٠ - وتوفى ١١٠ هـ أو ١١٤ هـ تقريبا) أنها من القصائد المبكرة فى تاريخ الشعر العربى التى تتناول إبليس فى ثناياها. وقد عرفها القدماء على أن الشاعر قالها يعلن فيها توبته عن الهجاء وأنه يهجو فيها إبليس[2].

ولم يشر أغلب الباحثين السابقين إلى هذه القصيدة إلا إشارات عابرة على أنها تبين توبة الشاعر وندمه بعد أن أسن، وأنها توضح مدى قوة الشعور الدينى لديه[3]. ولكن، توقف شاكر الفحام عند هذه القصيدة ليشير إلى أن الفرزدق «هجا فيها إبليس هجاء لا نجد له مثيلا فى شعر هذا العصر». كما ذكر فى موضع آخر أن بعض أبيات هذه القصيدة ترجمت إلى الفارسية فى كتاب للمواعظ[4]. ويبدو فى الإشارة الأولى أن هجاء إبليس هو شئ خاص تتميز به هذه القصيدة عما هو سائد فى عصرها، لكن تظل الإشارة الأخيرة تفيد أن الاهتمام بترجمة أبيات من القصيدة إنما جاء من كونها تحمل الموعظة.

وفى كتاب عنوانه (الفرزدق بين الله وإبليس) أفرد خليل شرف الدين للقصيدة شرحا نثريا جاء فى سياق التحقق من مدى صدق توبة الفرزدق. وهذا لايقدم شيئا ذا بال للقارئ المهتم بالقصيدة[5]، لكن المؤلف ذكر بعد ذلك أنه يرى أن هذه القصيدة تحمل «بذور مسرحية ناقصة تعتمد الأسطورة والرمز فى تمثيل الشر والخير المتصارعين على الدوام». ويرى أن لو جعل الشاعر إبليس فيها ينطق «لتكامل لنا مشهد درامى يؤذن فى الأدب العربى بخير عميم»[6]. وهذه الملاحظة تسبغ على القصيدة رؤية معاصرة تقارنها بما هو قائم فى آداب الأمم الأخرى من أنواع أدبية، وتظل تنقل أمنيات المؤلف لما كان يحتمل أن يغير وجه الأدب العربى لو أن الشاعر تصرف فى القصيدة على وجه آخر.

إن ما يعنينا هنا هو القصيدة ذاتها. ومما يلفت النظر إلى القصيدة فى إطارها الزمنى هو أنه فى شعر تلك الفترة يبدو نادرا أن يتجه الشعراء فى المدح أو الهجاء نحو شخوص ليست من عالم الشهادة. ومن هنا، تبدو القصيدة متميزة حين تتناول إبليس.

ومن الحق أن فكرة شياطين الشعر، حول أن لكل شاعر شيطانا يلهمه الشعر، هى من الأفكار الشائعة فى الخيال العربى منذ القديم. ومن الحق أن هناك عديدا من الأبيات فى بعض الكتب القديمة ينسب بعضها إلى الجن، وينسب بعضها إلى الملائكة فى أحيان أخر[7]، وقد أشار إليها ابن سلام الجمحى فى ثنايا حديثه عن قضية النحل، وإن كان خلع عنها صفة الشعر لفرط رداءتها فى رأيه[8]. كذلك حقا إن هناك مقطوعة تنسب لتأبط شرا يتحدث فيها عن الغول التى يذكر أنها صادفته ويتحدث عن مغامرته معها[9]، وأن هناك أبياتا تتضمن الإلماح إلى الجن أو إلى الغيلان يزخر كتاب (جمهرة أشعار العرب) بأمثلة لها[10].

ويبدو الحديث عن شياطين الشعر فى الحكايات أو الأساطير النثرية القديمة، وكذلك نسبة الأشعار إلى الجن، مما يستحق التوقف عنده لدراسة هذا النمط الضخم من المأثور الشعبى الذى يتمازج فيه الشعر والنثر ولا يأتى نثرا منفردا أو شعرا منفردا. ومقطوعة تأبط شرا والمقطوعات الأخرى أو الأبيات التى تلمح للجن أو الغيلان[11]، وهى تقوم على رواية المغامرات، تندرج ضمن نمط المأثور الشعرى المتصل بالأساطير، وتبدو مجالا للمقارنة بالأساطير التى توجد فى تراث أمم أخرى مختلفة. وقد قامت سوزان بيكينى ستتكيفتش بدراسة قصيدة تأبط شرا المشار إليها، ومقارنتها بأسطورة أوديب فى سياق دراستها للشعر الجاهلى فى مجال يربطه بالشعائر[12].

لكن قصيدة الفرزدق الحالية تختلف عما سبق؛ فهى لاتصلح أن تندرج ضمن نمط المأثور المتداول عن الشخوص التى ليست من عالم الشهادة. فهى من جانب: شعر لم يمازجه النثر، ومعظم الحديث عن الشخوص الخيالية فى التراث القديم هو حديث يمتزج فيه الشعر بالنثر[13]، وحتى حين تطور هذا الحديث عن الشخوص الخيالية تطورا بعيدا، وظهرت فى القرون التالية أعمال أدبية متميزة، مثل (رسالة الغفران) للمعرى، و(رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد، ظل الحديث فيها نثرا يدور حول الشعر أو يمازجه شئ من الشعر[14].

والقـصيدة من جانب آخر: لاتتحدث عن مغامرة من المغامرات أو عن حكاية غريبة، كما هو الحال فى مقطوعة تأبط شرا وما يماثلها، وإنما تتحدث عن إبليس وتودده وإغرائه وانجذاب الشاعر إليه فى الماضى، وتمرد الشاعر عليه فى الحاضر، ووعيده له بالهجاء فى المستقبل. وفى ثنايا هذا تبرز حكايات موجزة فى صور محسوسة عن علاقة إبليس بالأمم أو الأفراد وإغرائه لهم عبر الزمن الماضى، ومن هنا تتجاوز القصيدة الحادثة المفردة، ليتجاور فيها الشئ الخاص مع الشئ العام.

وتأمل قصيدة الفرزدق هذه يبين أن صورة إبليس فيها مستوحاة من جانبين، أحدهما صورة الشيطان التقليدية فى الشعر، التى سبقت الإشارة إليها، وهى تتصل بكون الشياطين ملهمة الشعراء (وصورة الشيطان فى الشعر والأساطير العربية تنطبق على إلهام الشعر الجيد بغض النظر عن محتواه)، والثانية هى صورة الشيطان فى القرآن، التى ترتبط بالأفعال الشريرة والمعصية ودفع البشر نحو الشرور.

وتتراءى صورة إبليس فى القصيدة على أنه ملهم الشعر العبقرى، ولكن هذا الشعر يتسم بالشر؛ فهو شعر الهجاء، وتتراءى صورة الشاعر (أو صورة الذات المتحدثة فى القصيدة) على أنها صورة الشاعر المتباهى بقوة شعره فى الهجاء؛ فهو سلاحه يسلطه على خصومه فيرهبهم. أما الصورة المستوحاة من القرآن الكريم، فهى مأخوذة من عناصر متعددة، خاصة حيث تشير إلى خروج آدم وحواء من الجنة، وعقر أهل الحجر للناقة، وانفلاق اليم أمام فرعون ثم غرقه.

مع كل هذا، يبدو أن الفكرة الجوهرية التى تدور حولها القصيدة ليست هى الشيطان، وإنما هى صراع الشاعر مع نفسه. فما توحى به القصيدة عند تحليلها ذلك الصراع بين رغبتين متناقضتين تماما، تدوران فى داخل الشاعر، إحداهما هى رغبة الشاعر القوية فى قول الهجاء واعتزازه بقدرته عليه، والثانية هى رغبته فى الكف عن الهجاء حتى يصبح مسلما تقيا يعف عن أعراض المسلمين. من هنا، تبدو الفكرة المسيطرة على القصيدة هى الصراع فى ذات الشاعر؛ بين قراره أن يكف عن هجاء الناس رغبة فى التدين ورغبته العارمة فى قول الهجاء.

لكن كون الحديث عن الشيطان جاء عارضا، لاينفى أن القصيدة تظل مع هذا تحمل صورة معينة للشيطان، وأنها إرهاص لما جاء بعد ذلك من صور للشيطان فى الأدب العربى. وقد دخل الحديث عن إبليس إلى الشعر العربى بعد ذلك، كما نجد فى مقطوعات لأبى نواس، ولصفى الدين الحلى (ت٧٠٢هـ؟)، وإن كانت صورة الشيطان فيها تختلف عن صورته عند الفرزدق قليلا؛ فهى وإن كانت تماثلها فى كونها مستمدة من فكرة الإسلام حول كون إبليس يغرى بالمعاصى، ومن أساطير العرب حول كون إبليس له صلة تربطه بالشعر الجيد، لكن يظهر فيها عند كلا الشاعرين جانب من المرح فى تصوير تعاطف إبليس مع مسرات الشاعر، وتبدو على جانب يجنح إلى الهزل(١٥).

وليس من المستبعد أن تكون هذه القصيدة فى تصويرها الخاطف لإبليس فى اليوم الآخر وهو يتلقى العذاب فى النار، كانت من ضمن ما أوحى للمعرى بما كتبه فى (رسالة الغفران) عن اليوم الآخر وعن جهنم.

ومع أنه من الحق ـ كما يظهر فى تحليل القصيدة ـ أن صورة الشيطان فى قصيدة الفرزدق هذه تتم فى إطار ساذج، وتكاد تخلو من التعقيد والصنعة الفنية ولا تلوح فكرة فلسفية وراءها، وهذا يبدو واضحا كل الوضوح عند مقارنتها بالإطار الذى تظهر فيه الصور المتخيلة فى (رسالة الغفران) للمعرى، لكن هذا لاينفى احتمال أن تكون هى الومضة الصغيرة التى ألهبت خيال المعرى.

تحليل القصيدة:

سيعتمد تحليل القصيدة، هنا، على جانبين، هما النظر فى بنائها النحوى وبنائها الدلالى ومدى الصلة بينهما، وذلك فى ضوء النظر العام فى سمات شعر الفرزدق كله، للخروج برؤية للقصيدة تنكشف فى ما بين التركيب النحوى والدلالات اللغوية والسياقية فى القصيدة.

ومن أولى الملاحظات التى يمكن النظر فيها هو خلو القصيدة من التصريع تماما، سواء فى مطلعها أو بعد ذلك.

وكثير من النقاد العرب يرى ارتباط التصريع بمطلع القصيدة، أو تكراره بعد ذلك، أو استعماله فى وسط القصيدة إذا ما لم يستعمله الشاعر فى مطلعها [١٦]. وقد كان يمكن أن يعد هذا الخروج على تقاليد القصيدة العربية أمرا يخص هذه القصيدة ويميزها بسمة خاصة، لكن النظر فى ديوان الفرزدق يوضح أنه فى كثير من قصائده لايستعمل التصريع [١٧].

كذلك يلفت النظر فى القصيدة وجود صيغ نادرة مثل «الوراق»، وصيغة المثنى «فمويهما»، كذلك كثرة التراكيب المعقدة. ومن هنا نجد بعض أبيات القصيدة يستعمله النحاة واللغويون شاهدا لتراكيب أو لصيغ غير مألوفة [١٨].

وكان يمكن القول عن الصيغ النادرة، وعن التراكيب المعقدة أو المخالفة لأراء النحاة فى عصره، أنها تقدم سمة خاصة للقصيدة، لكن النظر فى شعر الفرزدق فى ديوانه وتتبع ما قاله النقاد القدماء عنه يوضحان أن خرق اللغة فى التراكيب هو سمة توجد فى أبيات كثيرة من شعر الفرزدق، وليس فى هذه القصيدة وحدها [١٩].

ويمكن ملاحظة أن خلافا كان يدور بين الفرزدق وبعض النحويين الأوائل فى عصره؛ حول بعض أبيات شعره مما كانوا يعدونه أخطاء فى التركيب. وقد كان الفرزدق لايعترف بهذا، فقد كان يريد أن يقول ما يقول وعليهم هم أن يحتجوا له[٢٠]. من هنا، يبدو الفرزدق داعيا بهذه المخالفات اللغوية، سواء أثناء قوله الشعر أو بعده.

ومع أن عدداً من البلاغيين تناولوا أبيات الفرزدق المخالفة للتراكيب النحوية المقبولة، فجعلوها ضمن أمثلة التراكيب المعقدة التى تنافى الفصاحة [٢١]، لكن تظل التراكيب جميعها ـ سواء ما رضى عنه البلاغيون والنحويون أو ما سخطوا عليه ـ تحمل فى ثناياها دلالات معينة تؤديها فى القصيدة. وهذا ما يدفع، هنا فى هذه القصيدة، لملاحظة الارتباط بين البناء النحوى والبناء الدلالى.

ويظل شعر الفرزدق ـ كما ذكرت فى موضع آخر ـ جديراً بدراسة خاصة، يبرز فى ثناياها موقع المخالفات التى أسخطت اللغويين والنحويين ومدى دلالاتها فى السياقات التى جاءت فيها [٢٢].

أولا: البناء النحوى:

١ ـ فى بداية القصيدة نجد فى الأبيات الثلاثة الأولى اتصالا نحويا:

١ ـ إذا شئت هاجتنى ديار محيلة
ومربط أفلاء أمام خيام

٢ ـ بحيث تلاقى الدو والحمض هاجتا
لعينى أغرابا ذوات سجام

٣ ـ فلم يبق منها غير أثلم خاشع
وغير ثلاث للرماد رئام

فالبيت الأول، وهو يتكون من جملة شرطية: (إذا + فعل الشرط «شئت» + جواب الشرط فى جملة «هاجتنى» ومتعلقاتها)، يتصل بالبيت الثانى عن طريق حرف الجر «الباء» (الذى يفيد الإلصاق) المتصل بالظرف «حيث» الذى يحدد مكان «ديار، ومربط أفلاء» التى وردت فى البيت الأول. كما يتصل البيت الأول بالثانى عبر تكرار الفعل «هاج» فى «هاجتا» وهو يحمل ضميرا يعود إلى الفاعلين فى البيت الأول «ديار محيلة، ومربط أفلاء».

كذلك، يتصل البيت الأول بالبيت الثالث عبر حرف العطف «الفاء» الذى يبدأ به البيت «فلم يبق..»، وعبر الضمير المتصل فى «منها» الذى يعود إلى مجموعة «ديار .. ومربط أفلاء..». ويبدو تشابه فى التركيب النحوى الأساسى يغلب على البيت الأول والثالث، مما يقيم نوعا من الربط الذهنى بينهما، فالجملة الرئيسية فى كلا البيتين تتكون من:

(فعل ومتعلقاته) + (فاعل + صفته) + (حرف العطف) + (فاعل + متعلقاته).

١ ـ هاجتنى + ديار محيلة + و + مربط أفلاء أمام خيام.

٢ ـ لم يبق منها.. + غير أثلم خاشع + و + غير ثلاث للرماد رئام.

إذن، تبدو المقدمة القصيرة متماسكة فى جملتين متعاطفتين لا تتم الفائدة منهما إلا مع نهاية البيت الثالث، على غرار (إذا شئت جذبتنى معالم تلك الحديقة الخاوية بحيث يلتقى الجبل والنهر... فلم يبق منها اليوم غير أصول شجيرات).

٢ - يأتى البيت الرابع منفصلا نحويا عما قبله ولكنه يتصل بما يليه:

٤ - ألم ترنى عـــاهدت ربى وإننى
لبين رتاج قـــائم ومـــقـــام

٥ - على قسم لا أشتم الدهر مسلما
ولا خـارجـا من فى سـوء كـلام

فهو يبدأ مباشرة بصيغة استفهام تقريرى لمخاطب غير معين «ألم ترنى». وتوجد بين البيتين الرابع والخامس صلة نحوية تامة؛ فهناك جملة فعلية كبرى تبدأ بالفعل «عاهدت» تستغرق معظم البيت ٤ وتشمل البيت ٥ كله. وتأتى هذه الجملة الفعلية التى تبدأ بـ «عاهدت» متصلة بالفعل «ألم ترنى»؛ فهى تقع مفعولا ثانيا للفعل «ترى». وفى داخل هذه الجملة الكبرى تأتى ثلاث جمل صغرى: «وإننى لبين رتاج قائم ومقام» تقع جملة اسمية حالية، و«لا أشتم الدهر مسلما، ولا خارجا من سوء كلام» تقعان جملتين مفسرتين لكلمة «قسم» التى تسبقهما [٢٣].

يبدأ البيت السادس أيضا بتكرار الصيغة «ألم ترنى» موجهة إلى مخاطب غير معين. وتكرار صيغة «ألم ترنى» فى مطلع البيت ٦ يقيم نوعا من الربط الصوتى والربط الذهنى بين هذا البيت والبيتين السابقين عليه ٤، ٥:

٦ - ألم ترنى والشـعـر أصـبح بيننا
دروء من الإســـلام ذات حـــوام

٧ - بهن شفى الرحمن صدرى وقد جلا
عـشـا بصـرى منهن ضـوء ظلام

يلى «ألم ترنى» فى البيت ٦ مباشرة عبارة «والشعر»، والواو هنا واو العطف، ويصبح الشعر على هذا معطوفا على الضمير المتصل العائد إلى المتكلم فى «ألم ترنى». ونجد الفعل «أصبح» واسمه وخبره متعلقان بالمعطوف والمعطوف عليه (ضمير المتكلم + الشعر)؛ إذ يرد ضمير المتكلمين فى «بيننا» يعود عليهما معا «أصبح بيننا دروء من الإسلام ذات حوام». وهناك صلة نحوية بين البيتين ٦، ٧ فالبيت السابع يحمل جملتين «بهن شفى الرحمن صدرى» «وقد جلا عشا بصرى منهن ضوء ظلام»، كلتاهما تتصل بضمير يعود على «دروء» فى البيت السادس.

البيت الثامن نجده يبدأ بفاء العطف «فأصبحت»، والفعل هنا يرد فى مجال جواب لما جاء فى البيتين ٦، ٧ «ألم ترنى والشعر أصبح بيننا دروء..». ومن هنا يبدو ارتباط بين هذا البيت والبيتين السابقين:

٨ - فأصبحت أسعى فى فكاك قلادة
رهـيـنـة أوزار عـلـىّ عـظـام

٩ - أحاذر أن أدعى وحوضى محلق
إذا كـان يوم الورد يوم خـصـام

وخبر الفعل الناقص «أصبح» يأتى جملة فعلية هى «أسعى فى فكاك قلادة رهينة أوزار على عظام» تستغرق بقية البيت. وأما الجملة الفعلية فى البيت التاسع، التى تستغرق البيت كله، فتأتى حالا لضمير المتكلم فى الفعل «أسعى»، كأن الشاعر يقول: «فأصبحت أسعى فى .... محاذرا أن...».

البيت العاشر يتكون من جملة تبدأ بالفعل المنفى «ولم أنته..» يعقبها جملتان فعليتان متصلتان بواو العطف وتربطهما «حتى» الأساسية:

١٠ - ولم أنته حتى أحاطت خطيئتى
ورائـى ودقـت لـلـدهـور عـظـامـى

وكلتا الجملتين تحمل نوعا من التوازن على النحو التركيبى التالى:

(١) = (فعل ماض متصل بتاء التأنيث) + (فاعل مضاف إلى ضمير المتكلم) + (ظرف + ضمير المتكلم)

(أحاطت + خطيئتى + ورائى).

(٢) = (فعل ماض متصل بتاء التأنيث) + (جار ومجرور) + (فاعل مضاف إلى ضمير المتكلم)

(دقت + (للدهور) + عظامى).

والفرق بين الجملتين فى التركيب هو تغير موضع المتعلق بالفعل، فالجار والمجرور «للدهور» يفصل بين الفعل والفاعل فى الجملة الثانية، فى حين أن الظرف «ورائى» يأتى متأخرا عن الفعل والفاعل فى الجملة الأولى.

٣ ـ الأبيات من البيت الحادى عشر حتى البيت الرابع عشر نجد فيها وحدة تركيبية واحدة، وتبدأ ب «ألا» الاستفتاحية وهى تفيد الاستفتاح وتنبيه المخاطب:

١١ ـ ألا بشرا من كان لايمسك استه
ومن قومه بالليل غير نيام

١٢ ـ يخافون منى أن يصك أنوفهم
وأقفاءهم إحدى بنات صمام

١٣ ـ لعمرى لنعم النحى كان لقومه
عشية غب البيع نحى حمام

١٤ ـ بتوبة عبد قد أناب فؤاده
وما كان يعطى الناس غير ظلام

بعدها تأتى جملة طويلة تبدأ بفعل الأمر المتعدى «بشرا» فى البيت ١١، ولا نجد تكملة متعلق الفعل «بشرا من..» إلا فى البيت ١٤ فى عبارة «بتوبة عبد». وما بين البيتين ١١، ١٤ ترد جملة متصلة بما قبلها «ألا بشرا من كان..»؛ فالجملة الأولى ترد فى محل خبر لـ«كان» «لايمسك...»، وترد الجملة الثانية معطوفة عليها «ومن قومه بالليل غير نيام»، وترد الجملة الثالثة «يخافون منى..» التى تستغرق البيت ١٢ كله فى محل حال لكلمة «قومه». وفى البيت ١٤ الذى يبدأ «بتوبة عبد...»، نجد الجار والمجرور هنا يتصل بالفعل السابق فى البيت ١١ «ألا بشرا...»، أما فى بقية البيت ١٤، وهو مكون من جملتين «قد أناب فؤاده» «وما كان يعطى الناس غير ظلام»، فكلتا الجملتين تردان فى محل نعت لكلمة «عبد».

أما البيت ١٣، وهو يبدأ بالقسم «لعمرى لنعم النحى كان»، فلا نجد لهذه الجملة فيه صلة نحوية لا بالأبيات السابقة عليها ولا بالبيت الذى يليها، وتبدو كأنما هى جملة اعتراضية.

٤ ـ فى البيتين ١٥، و١٦ تبدو وحدة نحوية، وكذلك فى البيتين ١٧، ١٨:

١٥ ـ أطعتك يا إبليس سبعين حجة
فلما انتهى شيبى وتم تمامى

١٦ ـ فررت إلى ربى وأيقنت أننى
ملاق لأيام المنون حمامى

١٧ ـ ولما دنا رأس التى كنت خايفا
وكنت أرى فيها لقاء لزامى

١٨ ـ حلفت على نفسى لأجتهدنها
على حالها من صحة وسقام

فالبيت ١٥ يشمل جملتين تأتى أولاهما فى الشطر الأول وتبدأ بالفعل الماضى «أطعتك..»، وتأتى الثانية فى الشطر الثانى معطوفة على الأولى بالفاء الجوابية يليها «لما». و«لما» هنا قد تكون هنا ظرفا بمعنى حين، أو حرفا رابطا أطلق عليه بعض النحاة «لما التعليقية»؛ إذ يربط بين وقوع حدث وحدث آخر يترتب عليه، فلما تقتضى جملة جوابية على كلا الحالين [٢٤]. من هنا نجد الجملتين الجزئيتين «فلما انتهى شيبى، وتم تمامى» لاتكتملان إلا مع جملتين معطوفة إحداهما على الأخرى تشملان البيت ١٦ كله «فررت إلى ربى»، «وأيقنت أننى ملاق....».

يبدأ البيت ١٧ بواو العطف تليه أيضا «لما»، مما يجعل هنا «لما والجمل المتعلقة بها» معطوفة على الجملة الكبرى السابقة (لما وما يتعلق بها). ونجد البيت ١٧ يشمل جملتين معطوفتين إحداهما على الأخرى «ولما دنا رأس التى...» «وكنت أرى فيها...» لا تكتملان إلا مع نهاية جملة تشمل البيت ١٨ كله «حلفت على نفسى...».

٥ ـ البيت ١٩ يبدأ بالأداة «ألا» (وهى تفيد الاستفتاح)، فهى «تكون تنبيها وافتتاحا للكلام»، وقد وردت من قبل فى البيت ١١:

١٩ ـ ألا طال ما قد بت يوضع ناقتى
أبو الجن إبليس بغير خطام
٢٠ ـ يظل يمنينى على الرحل فاركا
يكون ورائى مرة وأمامى
٢١ ـ يبشرنى أن لن أموت وأنه
سيخلدنى فى جنة وسلام

ومن البيت ١٩ حتى البيت ٢١ نجد وحدة نحوية جديدة. يبدأ البيت بـ «ألا» ثم يتبعها الفعل «طال ما» ثم يليه الفعل الماضى «قد بت» يقصد به الفعل التام «بات». وعلى هذا، تظل جملة «يوضع ناقتى أبو الجن إبليس» فى محل (حال) للفاعل فى الفعل «بت». وأما الجمل الثلاث: «يظل يمنينى على الرحل فاركا» «ويكون ورائى مرة وأمامى» «ويبشرنى أن لن أموت وأنه..»، فهى ترد جملا حالية تعود إلى إبليس (ممنيا لى/ متحركا حولى/ مبشرا لى).

٦ ـ فى البيت ٢٢ وحتى البيت ٢٤ تبدو وحدة نحوية تتمثل فى كون الجمل فى الأبيات الثلاثة هى مقول القول فى الفعل «قلت» الذى يبدأ به البيت ٢٢:

٢٢ ـ فقلت: هلا أخيك أخرجت
يمينك من خضر البحور طوام
٢٣ ـ رميت به فى اليم لما رأيته
كفرقة طودى يذبل وشمام
٢٤ ـ فلما تلاقى فوقه الموج طاميا
نكصت ولم تحتل له بمرام

وحين يبدأ البيت ٢٢ بالفعل «قلت» تسبقه فاء العطف «فقلت»، يأتى هذا جوابا لما بشره به إبليس فى الأبيات السابقة؛ حيث يعود الضمير فى «له» إلى إبليس، وتبدو الصلة قائمة بين مجموعة الأبيات السابقة وهذه الأبيات.

يلى هذا عبارة «هلا أخيك أخرجت يمينك...»، و«هلا» تفيد التوبيخ إذا دخلت على الماضى كما يقول النحويون، ولكن هنا من السياق يبدو التوبيخ تهكميا. يبدأ البيت ٢٣ بالفعل «رميت» وضمير الفاعل المخاطب هنا يعود إلى إبليس، وضمير الغائب فى «به» يعود إلى «أُخَيِّك» التى وردت فى البيت السابق. وتتعلق الجملتان «رميت به فى اليم» و«رأيته كفرقة طودى يذبل وشمام» بـ «لما» التى تتوسطهما.

ويبدأ البيت ٢٤ بفاء العطف التى تفيد هنا التعقيب، يلى ذلك (لما ومايتعلق بها) «فلما تلاقى عليه.. نكصت ولم تحتل..»، مما يقيم هنا عطف نسق على الجملة الكبرى (فى البيت السابق ٢٣) التى يمكن تأويلها على الصورة التالية (لما رأيت موج البحر منفلقا كفرقة طودى يذبل وشمام، رميت بفرعون).

٧ ـ فى البيت ٢٥ حتى البيت ٢٧، تبدو وحدة نحوية تشكلها الجمل الفعلية الكبرى التى تشمل كل بيت والمعطوف بعضها على بعض.

٢٥ ـ ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله
بأنعم عيش فى بيوت رخام
٢٦ ـ فقلت اعقروا هذى اللقوح فإنها
لكم أو تنيخوها لقوح غرام
٢٧ ـ فلما أناخوها تبرأت منهم
وكنت نكوصا عند كل ذمام

يبدأ البيت ٢٥ باستفهام تقريرى يسبق الجملة الفعلية «ألم تأت أهل الحجر..»، تعقبه جملة اسمية حالية «والحجر أهله بأنعم عيش فى بيوت رخام». وتتصدر البيت ٢٦ جملة فعلية كبرى معطوفة بالفاء على الجملة الفعلية السابقة «فقلت اعقروا هذى اللقوح...»، تليها جملة اسمية صغرى تبدأ بفاء السببية «فإنها لكم، أو تنيخوها، لقوح غرام»؛ حيث تبدو هذه الجملة متصلة بما سبقها اتصال السبب بالمسبب. ونجد «أو» تأتى هنا بمعنى «حتى».

ويبدأ البيت ٢٧ (مثله مثل البيت ٢٤ الذى تنتهى به مجموعة الأبيات السابقة) بـ «لما» تسبقها فاء العطف ويتعلق بـ «لما» هنا جملتا الشرط والجواب «أنا خوها» و«تبرأت

منهم»، وتأتي جملة «وكنت نكوصا عند كل ذمام» جملة حالية تعود على الفاعل في الفعل «تبرأت» وهو إبليس.

٨ ـ ومن البيت ٢٨ حتى البيت ٣٠ نجد أيضا وحدة تركيبية:

٢٨ ـ وآدم قد أخرجته وهو ساكن
وزوجته من خير دار مقام

٢٩ ـ وأقسمت يا إبليس أنك ناصح
له ولها إقسام غير آثام

٣٠ ـ فظلا يخيطان الوراق عليهما
بأيديهما من أكل شر طعام

يبدو البيتان ٢٨ و٢٩ يحملان وحدة نحوية؛ إذ يشمل البيت ٢٨ جملة فعلية كبرى «وآدم قد أخرجته» تليها جملة اسمية تقع حالا يعود على آدم «وهو ساكن...».

ويشمل البيت ٢٩ جملة واحدة كبرى هي:

(فعل + فاعل [ضمير متصل]) + (أداة نداء + منادى) + (جملة مفسرة للقسم) + (مصدر + صفة) (أن + اسمها + خبرها + جار ومجرور متعلق بالخبر).

أقسمت + يا إبليس + أنك ناصح له ولها + إقسام غير آثام).

ترتبط هذه الجملة بالبيت السابق (٢٨) عبر حرف العطف (الواو)، كذلك عن طريق الضمير الذي يعود إلى آدم وزوجه حواء «له ولها».

أما البيت «٣٠» فيتكون أيضا من جملة واحدة كبرى تبدأ «فظلا يخيطان..»، ويربطهما بالجملة الأولى في البيت ٢٩ فاء العطف «فظلا»، كما يربطهما ضمير المثنى في «يخيطان» و«عليهما» و«أيديهما» الذي يعود إلى آدم وزوجه المشار إليهما في البيتين السابقين.

٩ ـ البيت ٣١ يبدأ بحرف العطف «الفاء» وهذا ما يجعله مرتبطا بما سبق:

٣١ ـ فكم من قرون قد أطاعوك أصبحوا
أحاديث كانوا في ظلال غمام

تلي الفاء «كم» الخبرية التي تفيد التكثير ويتبعها جملة واحدة «كم من قرون أطاعوك ..» وهذه الجملة ترتبط داخليا بجملتين صغريين هما «أصبحوا أحاديث» و«كانوا في ظلال غمام». ويظل ضمير المخاطب في «أطاعوك» الذي يعود إلى إبليس يربط البيت بالحديث الموجه إلى إبليس منذ البيت ١٥ «أطعتك يا إبليس..».

١٠ ـ والبيت ٣٢ يتكون من جملة كبرى تبدأ بواو الاستئناف تليها «ما» النافية «ما أنت يا إبليس بالمرء...»:

٣٢ ـ وما أنت يا إبليس بالمرء أبتغي
رضاه ولايقتادني بزمام

٣٣ ـ سأجزيك من سوءات ما كنت سقتني
إليه جروحا فيك ذات كلام

٣٤ ـ تعيرها في النار والنار تلتقي
عليك بزقوم لها وضرام

وهذا البيت يبدو منفصلا عن البيت السابق، لكن يظل الضمير الموجه لإبليس «أنت» يربطه بالسابق كما يربطه بالأبيات التي تبدأ من ١٥ ويوجه فيها الخطاب لإبليس ونلحظ أن تركيب الجملة المألوف يقتضي ورود «الذي» (ما أنت يا إبليس. بالمرء [الذي] أبتغي...) حتى تبدو صلة الجملتين الفعليتين «أبتغي... ولايقتادني...» بها. لكن الذي محذوفة ويواجهنا الفعل مباشرة. ويرى بعض النحويين أن حذفها تبيحه الضرورة الشعرية[٢٥].

وفي البيتين ٣٣ و٣٤ تظهر جملة كبرى يتكون الفعل الأساسي فيها، الذي يبدأ به البيت ٣٣ من فعل مضارع متصل بأداة التسويف المفيدة للمستقبل «سأجزيك».

و«سأجزيك» هو الفعل المضارع الوحيد في القصيدة الذي يرد رئيسا (الأفعال المضارعة الأخرى وردت ثانوية، في محل خبر، أو محل حال، أو محل نعت، أو صلة للموصول)، ونلحظ أن الفعل المضارع «تعيرها» الذي يبدأ به

البيت ٣٤ يقع فى محل نعت ثان للمفعول به «جروحا»، وأن جملة «والنار تلتقى عليك بزقوم لها وضرام» تقع فى محل حال من «النار».

١١ ـ والبيتان ٣٥ و٣٦ لايبدو رابط نحوى بينهما وبين ماسبقهما ولكنهما يبدوان معا مرتبطين نحويا:

٣٥ ـ وإن ابن إبليس وإبليس ألبنا
لهم بعـــذاب الناس كل غـــلام

٣٦ ـ هما تفلا فى فى من فمويهما
على النابح العـاوى أشدُّ لجـامى

تتكون الجمل فيهما من مبتدأ خبره جملة فعلية «وإن ابن إبليس وإبليس ألبنا..» و«هما تفلا فى..». حقا إن البيت ٣٦ يبدأ دون رابط نحوى، لكن الضمير «هما» الذى يبدأ به هذا البيت يعود مباشرة إلى «ابن إبليس وإبليس» فى البيت السابق؛ كما يعود ضمير الغائب المثنى فى الفعل «تفلا» وفى «فمويهما» يعود على هذين مباشرة. والجملة «على النابح العاوى أشد لجامى» تبدو بمعنى المفسرة للفعل «تفلا»؛ فكأنه يعنى «تفلا فى فيّ من فمويهما أن أشد لجامى على النابح العاوى».

الدلالة

يمكن تقسيم القصيدة دلاليا إلى ثلاثة أقسام رئيسة، هذه الأقسام هى المقدمة (١ ـ ٣)، ثم إعلان التوبة (٤ ـ ١٤)، ثم الإشارة إلى الشيطان (١٥ ـ ٣٦).

ومع استثناء المقدمة القصيرة التى تتعامل مع فكرة مستقلة، نجد القسمين الطويلين الآخرين يحملان أفكارا ثانوية يتداخل بعضها مع بعض. ففى القسم الثانى، تدور الأفكار حول تقدم الشاعر فى السن وكونه أمضى العمر فى الإساءة إلى الناس عبر الهجاء، وإعلانه التوبة والإقلاع عن الهجاء. وفى القسم الثالث الذى يحوى إشارته إلى الشيطان، تبدو ثلاثة محاور رئيسية هى: (١٥ ـ ٢١) إغواء إبليس للشاعر؛ فهو الذى قاده إلى الهجاء، ثم (٢٢ ـ ٣١) قصص إغواء إبليس للأمم السابقة ومدى الخطايا التى أغرى بها إبليس الناس ثم تخليه عنهم، ثم (٣٢ ـ ٣٦) عقاب الشاعر لإبليس، وعقابه لإبليس أنه سيهجوه مر الهجاء.

من الواضح من الدلالات السابقة أن محور الحديث هو الماضى فى الأقسام الثلاثة، ولن تتصل الإشارة بالحاضر أو المستقبل إلا فى الأجزاء التى يعلن فيها الشاعر التوبة، أو التى يعلن فيها عقابه لإبليس. من هنا، تبدو هيمنة الفعل الماضى على القصيدة متسقة مع موضوعها؛ فالزمن الذى يدور الحديث حوله هو عمر الشاعر الذى أمضاه، ثم الحديث عن القصص السالفة بين إبليس ومن غرر بهم.

القسم الأول:

يلحظ القارئ أن الشاعر بدأ القصيدة (الأبيات ١ ـ ٣) بمقدمة قصيرة جدا تشير إلى الموضوع التقليدى حول الأطلال. ويلفت النظر خلو هذه المقدمة من الإشارة إلى النساء، وكذلك خلوها من إشارة صريحة إلى أوقات سعيدة. ومن المألوف فى المقدمات الطللية أن يشير الشعراء إلى محبوباتهم البعيدات، أو إلى سعادتهم المفقودة فى ثنايا الحديث عن الأطلال. أما فى مقدمة هذه القصيدة، فكل ما نجده هو انطباع عام من الحزن والحسرة يشير إلى فقد شئ عزيز إلى نفس الشاعر. والمنظر البارز فى هذه المقدمة هو منظر التغير نحو التلف: «ديار محيلة» «أثلم خاشع» «رماد»، ثم البكاء.

ويمكن تفسير صور التلف والضعف بأنها تحمل إرهاصا أو إلماحا لحديث الشاعر عن شيخوخته وتوقعه الموت التى أشار إليها إشارة صريحة فى ثنايا القصيدة، فى الأبيات (١٠، ١٥، ١٦، ١٧) «دقت للدهور عظامى» «انتهى شيبى وتم تمامى» «ملاق لأيام المنون حمامى» «دنا رأس التى كنت خايفا» «لقاء لزام»[٢٦].

يبقى مع ذلك فى مقدمة القصيدة صورة الأفلاء فى «مربط أفلاء». وورود صورة الأفلاء أو الخيل قليل أو هو نادر فى المقدمات الطللية. وهذه الصورة ربما بدا أنها تناقض صور الضعف فى مقدمة القصيدة، فهى وإن كانت تشير إلى أفراس صغيرة ما زالت ضعيفة، لكنها بطبيعة الحال تشير إلى الأمل وإلى توقع النمو والقوة.

ولكن من الواضح فى القصيدة أن الشاعر يكرر الإشارة إلى رغبته الملحة فى «أن يكون تقيا» وذلك بابتعاده عن الهجاء (٤، ٨، ١٤، ١٨، ٣٢). هذا الترديد المستمر لفكرة التوبة يشير إلى التغير الذى يريد الشاعر أن يسعى إليه جاهدا، أو هو يوحى بوجود شئ جديد فى حياة الشاعر يحرص الشاعر على أن ينمو ويكتسب القوة. الشيخوخة لم تصب الشاعر باليأس ولكنها تجعله يفكر بأمل جديد ليوم البعث؛ فهو يرغب فى بدء حياة جديدة تتسم بالتقوى.

مقدمة القصيدة تبدأ بتعبير غريب، أو على الأقل ليس كثير التداول فى الشعر القديم: «إذا شئت هاجنى» والغرابة هنا ليست فى التعبير ذاته [٢٧]، ولكن فى اتصاله بعاطفة تتحد مع تذكر الأطلال. فانبعاث الذكرى وتهييج العاطفة من أجل الذكرى ليس فى المألوف أمر يتعمده الإنسان ويسعى إلى حدوثه إذا شاء فى أى وقت يشاء. ولعل هذا التعبير «إذا شئت..» يكشف أن المحور الأساسى الذى تدور عليه القصيدة هو رغبة الشاعر فى تغيير نمط حياته.

القسم الثانى:

يتحول الشاعر هنا من الأطلال إلى القسم بالله، حيث يعلن التوبة عن الهجاء. ويمكن ملاحظة عدم وجود بيت للتخلص، أو أية إشارة تلمح إلى الخروج عن موضوع الأطلال، وإنما يحدث الانتقال فجأة دون تمهيد [٢٨].

وقد ألف النقاد أن يذكروا أنه فى الشعر القديم الجاهلى والإسلامى قد يكون أحيانا الانتقال من موضوع المقدمة إلى غيره مفاجئا، وقد يكون عن طريق استعمال عبارة «عد عن ذا» و«دع ذا». لكن غالبا لاتكون المقدمة بهذا القصر. ويفترض أن ينتقل الشاعر من الحديث عن الطلل إلى موضوع قريب منه كأن يكون الحديث عن الغزل أو الحديث عن الرحلة أو الحديث عن الناقة كما يذكر ابن طباطبا، أو يتسلسل الحديث عن هذه الموضوعات جميعا قبل البدء بموضوع المدح كما يذكر ابن قتيبة فى نصه المشهور [٢٩].

ومع ذلك، لاتعطى مقدمة هذه القصيدة انطباعا عن أن هناك قفزا من موضوع المقدمة إلى موضوع آخر [٣٠]؛ ذلك أننا فى البيت ٣ نجد الصفة «خاشع» تتصل فى المعجم الإسلامى بالورع، فالخشوع يظل متسما بالخشوع لله، ونجد الصفة «رئام» تحمل سمة العطف والشفقة. والصورة بكاملها تشير إلى التغير بنبرة حزينة، وتقوم بدورها فى الإيحاء إلى القارئ أو السامع، بما يجعله يتوقع التغير نحو الورع الذى سيذكره الشاعر عن نفسه.

والتغير هنا لايحدث صدفة، ولكن بإرادة الشاعر. فى (البيت ٤) يلفت نظر المخاطب فى القصيدة (وغالبا هو مخاطب غير معين)، على أنه قد عاهد الله فى أقدس مكان من بيته على «شئ ما». ثم يخبرنا فى البيت التالى أنه أقسم أمام الله أن لايهجو مسلما قط وأن لاينطق بالسوء. ثم يكرر الحديث ثانية للمخاطب يلفت نظره إلى أن هناك قد أصبحت «دروء من الإسلام» [من معانى دروء طرق وعرة] تحول بينه وبين الشعر. ولكن الشاعر هنا لم يحدد شعر الهجاء وحده، وإنما يستعمل الشعر مطلقا، وهنا يبدو الشعر يتحد مع الهجاء.

من تتبع تركيب القصيدة النحوى فى الأبيات السابقة ومدى ارتباطه بالمحتوى الدلالى، يمكن ملاحظة ما يلى:

أنه فى تكراره فى مطلع كل من البيتين (٤، ٦) للصيغة «ألم ترنى...» وهى تحمل استفهاما تقريريا، يوحى بمشاركة ما بين الشاعر (أو الشخصية المتحدثة فى القصيدة) وبين مخاطب ما متخيل للقصيدة؛ بحيث تستثير هذه الصيغة انتباها إلى أهمية ما حدث وتؤكد كونه شاهدا عليه. الحدث الذى يأتى مباشرة بعد «ألم ترنى» فى البيت ٤ ويستمر حتى نهاية البيت ٥، هو إعطاء العهد لله بعدم قول كلام السوء وتصوير مدى قدسية المكان الذى تم فيه هذا العهد.

أما فى البيت السادس فيبدو «الشعر» يحمل سمة التشخيص. فهنا يظهر «الشعر» وضمير المتكلم «الياء» كلاهما مفعولين للفعل «ألم تر» فى «ألم ترنى والشعر...»، ويظهر «الشعر» ذا صلة وثيقة بالشاعر حين يجمعهما معا ضمير المتكلمين «نا» فى الظرف «بيننا» ليشير إلى حدث أصبح يشملهما: «ألم ترنى والشعر أصبح بيننا دروء...». هذا الحدث هو الانفصال الذى باعد بين الشاعر و«الشعر». حين نجد الفاعل للفعل «أصبح» هو «دروء» ـ وضمن دلالات «دروء» «الجبال ذات الصخور الناتئة الحادة» ـ تبدو عبر هذه الصورة حواجز ومعوقات تحول دون الشاعر و«الشعر».

ومن المحتمل أن ما يشير إليه الشاعر بالـ«دروء» هنا ليس هو مجرد البعد عن الهجاء، ولكنه أيضا يحمل مدى صعوبة هذا الانفصال على نفس الشاعر. ومع أن البيت السابع الذى يتألف من جملة، تقع صفة لكلمة «دروء» يرد بلغة بسيطة نسبيا بعيدة عن التعقيد، تحمل فى ظاهرها سعادة الشاعر بما صنعتـه له هذه «الدروء» «بهن شفى الرحمن صدرى»، و«جلا عشا بصرى»، وهن «ضوء ظلام»، لكن ما يتخلل ثنايا النص ـ كما سنرى ـ لاينفى مدى التوتر الذى يواجه الشاعر فى حمل نفسه على هذا الانفصال عن الشعر.

وهذه الدروء يراها فى (البيت السابع) شفى الرحمن بها صدره (إذن تهالكه على الشعر من قبل يجعله نوعا من المرض) وجلا الله بها عشا بصره (إذن كان من قبل أعشى البصر لايبصر النور). ونتيجة هذا الشفاء وهذا الضوء، يتجه الشاعر ليحرر نفسه من أوزار الماضى التى تحيط بعنقه.

فى الأبيات:

٨ ـ فأصبحت أسعى فى فكاك قلادة
رهــينــة أوزار عــلــى عــظــام

٩ ـ أحاذر أن أدعى وحوضى محلق
إذا كــان يوم الورد يوم خــصــام

١٠ ـ ولم أنته حتى أحاطت خطيئتى
وَرائى ودقـت لـلـدهـور عـظـامـى

تشير الأبيات إلى خطايا الماضى، وتبدو الفكر وراء الخلاص من الخطايا فكرة هاجس الخوف من يوم الحساب. ويقر الشاعر (أو الشخصية المتحدثة فى القصيدة) أن هذه التوبة جاءت متأخرة؛ فالخطايا تكاثرت ومرور الزمن قد أوهن الجسد «دقت للدهور عظامى». وهنا صيغة الجمع «الدهور» تحمل فى ثناياها مدى الشعور بوطأة الزمن؛ فهو ليس عمر إنسان، وهو ليس دهراً واحداً، وإنما هو «الدهور». والدهور لها قوة السيطرة على جسد الإنسان. والشاعر فى الأبيات الثلاثة يستعمل صورا مجازية مركبة تتراوح بين الاستعارة والكناية، ولا يستعمل تعبيرا مباشرا أو تشبيهات ظاهرة للإشارة إلى ما حدث.

ومن الظواهر البارزة فى الأبيات السابقة، توالى فعلين كليهما يحمل ضمير المتكلم فى مطلع البيت ٨، وهذان هما الفعل «أصبحت» الذى يرد بصيغة الماضى مشيرا إلى حدوث التغير، والفعل «أسعى» ويرد بصيغة المضارع مطلع جملة هى خبر الفعل «أصبحت» تومئ إلى قيام الشاعر (أو الشخصية المتحدثة فى القصيدة) بمجاهدة النفس لنبذ الهجاء أو نبذ الإثم بوجه عام. وفى مطلع البيت التاسع يأتى الفعل المضارع «أحاذر» يحمل الدلالة على التوجس والقلق. وإذن، يبدو الجهاد فى نبذ الهجاء مرتبطا بهذا القلق والخوف. والمضارع يصور الزمن الحالى أو ما يتجدد من الزمن ومن ثم يصور الفعلان «أسعى وأحاذر» الحالة الراهنة أو موقف الشاعر الراهن والمستمر. فى حين أن الفعل «أصبحت» يشير إلى التغير من حالة الماضى إلى حالة الوقت الحاضر المتجددة.

فى البيت ١٠، يرد الفعل المنفى «ولم أنته.. حتى» ليفيد التوقف عن الإثم، ولكن رغم الفكرة التى تبدو ظاهريا تفيد

الانتهاء عن ارتكاب الإثم، هو فى الواقع يلمح عبر استعمال «لم» إلى أن عدم الانتهاء قائم حتى اللحظة الأخيرة.

الأبيات (من ١١ ـ ١٤) وهى تبدو فيها وحدة نحوية سبقت الإشارة إليها، تبدأ بفعل الأمر «بشرا». والفعل هنا يحمل ضمير المثنى المخاطب، والمخاطب هنا أيضا غير معين. وقد ألفت التقاليد الشعرية العربية القديمة أن تشير إلى مخاطب مثنى فى القصائد، ولايتناقض هذا مع عودة الشاعر إلى مخاطب مفرد أو مخاطب جمع فى أجزاء أخرى من القصيدة. وهناك تفسيرات متعددة يذكرها شراح الشعر القدماء لهذا التقليد فى استعمال صيغة التثنية، منها أن المقصود بها هو مخاطب مفرد وإن استعملت صيغة التثنية[٣١]. ويمكن الملاحظة أن حضور المخاطب فى هذه القصيدة سواء كان مفردا أو مثنى يرتبط بالتغير الذى يعلنه الشاعر، كما مر بنا فى الأبيات (٤ ـ ٦)؛ حيث كان يعلن عهده المقدس لترك الهجاء، وهو هنا يطلب من المخاطبين حمل البشرى بأنه أقلع وتاب عن الهجاء.

وبعد أن كان الشاعر فى قمة «الورع» فى الأبيات السابقة بعد أن أعلن قسمه العظيم على ترك الهجاء، يبدو المتوقع كراهته لكل ما يتصل بالهجاء. لكن نفاجأ أن الحديث عن التوبة لايستغرق إلا نصف شطر من هذه الأبيات الأربعة أو الثلاثة، وأما البقية فهى ألفاظ مأخوذة من معجم الهجاء. هذه المفردات تصور رعب المهجوين وهلعهم من هجائه، وتصور مدى الذل كان يصبه عليهم هذا الهجاء:

١١ ـ ألا بشرا من كان لايمسك استه
ومن قومه بالليل غير نيام
١٢ ـ يخافون منى أن يصك أنوفهم
وأقفاءهم إحدى بنات صمام
١٣ ـ لعمرى لنعم النحى كان لقومه
عشية غبّ البيع نحى حمام
١٤ ـ بتوبة عبد قد أناب فؤاده
وما كان يعطى الناس غير ظلام

واضح فى الأبيات عدم احتقار الهجاء؛ فالأبيات تكشف عن اعتزاز بالهجاء، فهو مصدر قوة للشاعر ومصدر رعب لمن يريد إذلالهم به من المعادين.

ويبدو ضمير الغائب مهيمنا على الأبيات (عدا موضعين ظهر فيهما ضمير المتكلم هما «لعمرى» و«منى»). وعند مقارنة هذه الأبيات (١١ ـ ١٤) بالأبيات من (٤ ـ ١٠) التى يهيمن عليها ضمير المتكلم، نجد تغيرا نحويا يحدث من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب (كان لايمسك، قومه يخافون، يصك، أنوفهم، أقفاءهم. أناب فؤاده، كان يعطى). هذا التغير يرتبط بالتغير الدلالى، فالشاعر هنا بدلا من التركيز على داخله نجده ينظر عبر الخارج ويتحدث عن نفسه بصيغة الغائب (توبة عبد، أناب فؤاده....)، كأنها شئ سواه يتأمله ويتحدث عنه. من جانب آخر، نجد شيوع الأفعال المضارعة (يمسك، يخافون، يصك) التى تحمل ضمير الغائب وقد تكررت فى الأبيات ١١، ١٢ تشير إلى حال المهجوين قبل إعلان الشاعر التوبة. فهى يسبقها الفعل الناقص «كان» فى البيت ١١؛ حيث يصور الحال القلقة لهؤلاء الخصوم فى الماضى وهم يتعرضون لهجائه أو هم يترقبون هذا الهجاء.

ويبدو البيت ١٣ ـ وهو كما سبق القول لايتسق نحويا مع الأبيات الأخرى ـ لا توجد به دلالة متناسقة مع الأبيات التى يرد فى سياقها، كأنما هو يرد فجأة إلى ذهن الشاعر، ولولا القصة التى ترد فى مقدمة القصيدة لتفسير دلالة البيت لبدا غامضا لايمكن ربطه بالسياق الذى جاء فيه. ويبدو البيت ـ على هذا ـ يمثل شذوذا على الوحدة الدلالية والبنية النحوية التى تنتظم القصيدة، ولايرتبط بها إلا من خلال ارتباط خارجى.

القسم الثالث:

هذا القسم يشكل الجزء الأخير من القصيدة فى الأبيات (١٥ ـ ٣٦). وهذا القسم يمكن تجزئته إلى ثلاثة أجزاء (الأبيات من ١٥ إلى ٢١) ويبدأ فيه الحديث عن إبليس، ثم (الأبيات من ٢٢ إلى ٣٣) وتشمل قصص إبليس مع الأمم الغابرة، ثم (الأبيات من ٣٤ إلى ٣٦) وتحمل هجاءه لإبليس.

في بداية القسم (١٥ ـ ٢١) يبدأ الحديث عن إبليس. وفي هذه المجموعة ينتشر الضمير المتصل الذي يعود إلى المتكلم؛ سواء كان هذا الضمير فاعلا: «أطعت، أيقنت، فررت، كنت، حلفت، أرى، أجتهدن، لن أموت» أو مفعولا به: «يمنيني، يبشرني، سيخلدني» أو كان مضافا إليه: «شيبي، تمامي، ربي، حمامي، لزامي، نفسي، ناقتي، ورائي، أمامي» أو كان اسما لإن: «إنني»:

١٥ ـ أطعتك يا إبليس سبعين حجة
فلما انتهى شيبي وتم تمامي
١٦ ـ فررت إلى ربي وأيقنت أنني
ملاق لأيام المنون حمامي
١٧ ـ ولما دنا رأس التي كنت خايفا
وكنت أرى فيها لقاء لزامي
١٨ ـ حلفت على نفسي لأجتهدنها
على حالها من صحة وسقام
١٩ ـ ألا طال ما قد بت يوضع ناقتي
أبو الجن إبليس بغير خطام
٢٠ ـ يظل يمنيني على الرحل فاركا
يكون ورائي مرة وأمامي
٢١ ـ يبشرني أن لن أموت وأنه
سيخلدني في جنة وسلام

ويبدو الشاعر في كل هذا كأنما هو يركز الاهتمام حول ذاته (أو الذات الشعرية المتحدثة في القصيدة) وكيف تبدو علاقتها بإبليس. وتتصل العلاقة في مرحلتين؛ مرحلة شباب الشاعر وكهولته وقوته حيث كان يطيع الشيطان (الأبيات ١٩ ـ ٢١)، ثم مرحلة الهرم والخوف من الموت وما بعد الموت في يوم الحساب (الأبيات ١٥ ـ ١٧) ويبدو البيت ١٨ نقطة انتقال بين المرحلتين.

يبدأ الحديث عن المرحلة الأخيرة الحاضر وهو يمثل الهرم، ثم يعود منها إلى مرحلة سابقة زمنيا. «الشباب والكهولة».

يبدأ البيت ١٥ بالفعل «أطعتك» يتصل بضميرين معا: ضمير المتكلم (الشاعر أو الذات المتحدثة في القصيدة) وضمير المخاطب يعود لـ (إبليس)؛ إذ إليه يوجه الخطاب «يا إبليس» يلي ذلك الظرف الزماني «سبعين حجة»، مما يشير إلى فكرة الاتصال الحميم الطويل بين الشاعر وإبليس.

وتكرار الأداة «لما» في كلا البيتين ١٥، و١٧ يأتي ليشير إلى التغير الزمني الذي حدث له مرتبطا بالتغير الإرادي الذي يريد الاتجاه إليه ١٩ «فلما انتهى شيبي... فررت إلى ربي» «ولما دنا رأس التي... حلفت على نفسي لأجتهدنها»، كأنما هو يشير إلى السبب (الهرم واقتراب النهاية) وإلى الفعل الذي نتج عنه (الفرار إلى الله، وإرغام النفس على اتباع الخير).

ونلحظ أن الفعل «لأجتهدن» وهو يرد في البيت ١٨، هو الفعل الوحيد في هذه القصيدة الذي يرد مرتبطا بصيغة التوكيد. وارتباط الأفعال بصيغة التوكيد في اللغة العربية ليس شائعا، ويعتمد استعمالها موقفا معينا يقتضي هذا التوكيد مثل القسم. والفعل «أجتهد» هنا وقد ألصقت به «لام القسم» و«نون التوكيد» كما أضيف إليه الضمير المتصل «ها» الذي يعود على النفس: «لأجتهدنها» يبدو عسيرا نوعا في النطق به. ومن هنا، يبدو أنه يوحي بالصعوبات التي يعانيها الشاعر في إجبار نفسه على اتباع الطريق الجديد في الحياة الذي ألزم به نفسه عن طريق القسم «حلفت على نفسي لأجتهدنها»، والذي لن يوقفه عنه أي عذر: «على حالها من صحة أو سقام». ويأتي هنا «التجريد» «للنفس في استعمال ضمير الغائب «لأجتهدنها على حالها» مقابلا لضمير المتكلم في «حلفتُ» ليشير إلى ثنائية بين الشخص المتحدث في القصيدة وبين نفسه. هذه الثنائية توحي بالتوتر الذي يبعثه الصراع مع النفس لتحقيق هذا القسم. ومن هنا، يبدو البيت يمثل انتقالا بين حالين.

في الأبيات ١٩ ـ ٢١ يبدأ الشاعر بالتعبير «ألا طال ما» ليشير إلى تكرار الحدث مرارا. ثم يستعمل صورة مجازية لعلاقته بإبليس. في هذه الصورة نلمح رحلة الشاعر على ناقته بالليل من خلال الفعل «بت»، وهذه الناقة يقودها إبليس دون خطام: «يوضع ناقتي أبو الجن إبليس». هذه الصورة تمثل انعكاسا لما حواه البيت ١٥ في كلمة «أطعتك» يخاطب بها إبليس. وتحمل الأبيات التالية ٢٠،

و٢١ استمرارا لصورة إبليس مع الشاعر عبر طريق الرحلة يتحرك أمامه وخلفه وعن يمينه وعن شماله. وصورة إبليس هنا مستمدة من ناحيتين: الأولى تتمثل فى الأساطير العربية السائدة حول استمداد الشعراء الوحى من شياطين الشعر أو الجن، والثانية تتمثل فى القرآن الكريم عن الحركة المجسدة للشيطان وهو يوسوس للناس. وقد نجح الشاعر فى تمثيل كيفية إغراء الشيطان عبر حركته السريعة المتنقلة الدائبة من كل الجهات وهو يقود ناقة الشاعر. وفى هذه الصورة نلحظ أن الأفعال فى صيغة المضارع تهيمن على الأبيات: «يوضع، يظل، يمنينى، يكون، يبشرنى، لن أموت، سيخلدنى»، وترد هذه الأفعال كلها ما عدا «لن أموت» وضمير الفاعل فيها يعود إلى إبليس. وصيغة المضارع ترتبط بالآنية والتجدد، ومن هنا تبدو هذه الأفعال فى السياق تصور سرعة حركة الشيطان وإيحاءاته وكيف يسرع بالإغراء. من الواضح فى الصورة أن ثمة استيحاء للآية: «لآتينهم من بين أيديهم ومن خلفهم...» و«لأمنينهم» و«ما يعدهم الشيطان إلا غرورا».

ربما بدت الرحلة هنا تشير مجازا إلى رحلة العمر، لكن أيضا من الواضح أنها تستمد صورة الجن من المأثورات العربية حول علاقة الجن بالشعراء خاصة فى الصحراء، وكونهم هم من يوحون للشعراء أجمل قصائدهم. ومن هنا يأتى وصف إبليس بأنه «أبو الجن».

فى الأبيات ٢٢ ـ ٣٠ ترد ثلاث إشارات إلى قصص وردت فى القران، هى قصة غرق فرعون، وناقة أهل الحجر، وخروج آدم من الجنة. ويربط الشاعر كلا منها بإغراءات إبليس، ونكوصه عن مساعدة من أوقع بهم. ويمكن ملاحظة أنه لم يرد فى القرآن ربط مباشر بين فرعون وإبليس، ولا بين أهل الحجر وإبليس، ولكن الشاعر يعتمد على فكرة العداء التى يحملها إبليس للبشر عموماً.

وترد القصص الثلاث فى مجال الرد على إغراء إبليس للشاعر بمنحه الخلود والجنة فى البيت٢١: «يبشرنى أن لن أموت وأنه سيخلدنى ...». ويحمل البيت ٢٢ ردا ساخرا على إغراء إبليس هذا: «هلا أخيك أخرجت يمينك من خضر البحور طوام». فالشاعر يقيم علاقة ود حميم بين إبليس وفرعون عبر صيغة التصغير «أخيك»، ولكن صيغة التصغير هنا تحمل فى سياقها سخرية؛ إذ يبدو إبليس فى الوقت ذاته هو من رمى بفرعون إلى اليم حين أنفلق زليم فى قصة هرب النبى موسى، ثم حين غمر الموج فرعون لم يعبأ إبليس أن يفعل شيئاً لإخراجه:

٢٣ ـ رميت به فى اليم لما رأيته
كفرقة طودى يذبل وشمام
٢٤ـ فلما تلاقى فوقه الموج طاميا
نكصت ولم تحتل له بمرام

وتبدو صورة انفلاق البحر وكذلك عودة الموج مأخوذة من القرآن فى هذه القصة. ويسرد فى الأبيات ٢٥ـ٢٧ قصة إغراء الشيطان لأهل الحجر بعقر الناقة. ويبدؤها بصيغة استفهام تقريرى: «ألم تأت أهل الحجر... فقلت اعقروا هذى اللقوح...». ويبدو تصوير حال الرفاه التى كان ينعم بها أهل الحجر» والحجر أهله بأنعم عيش فى بيوت رخام»، ثم امتثالها لإغراء إبليس. ويعود لخطاب إبليس ويذكره بغدره بهم:

٢٧ـ فلما أناخوها تبرأت منهم
وكنت نكوصا عند كل ذمام

ومع أن صورة الناقة مأخوذة من القرآن، لكن لفظ «لقوح» و«تنيخوها» تحمل سمة بداوة.

وتبدو فى قصة آدم وخروجه من الجنة تصوير سعادة آدم وزوجه فى الجنة، وخطاب إبليس على أنه المسؤول عما حدث» وآدم قد أخرجته وهو ساكن وزوجته..»«وأقسمت يا إبليس أنك ناصح له ولها...». فكانت النتيجة أن صارا فى البؤس:

٣٠ـ فظلا يخيطان الوراق عليهما
بأيديهما من أكل شر طعام

وصورة أدم وحواء يستعملان ورق الشجر ليسترا جسديهما مأخوذة من القرآن، ولكن لفظ«الوراق» يبدو غريبا.

وفى البيت٣١ نجد خطاب الشاعر لإبليس يستمر مع إشارة تحمل شروره نحو أجيال من البشر:

٣١ـ فكم من قرون قد أطاعوك، أصبحوا
أحـاديث، كـانوا فى ظلال غـمـام

تبدو الفكرة المهيمنة هنا هى براءة البشر وسعادتهم لولا إغراء إبليس لهم ووعوده لهم ثم تخليه عنهم، وكل الأمثلة يبدو البشر فيها فى سعادة بالغة ولكن يأتى إبليس فيحول السعادة إلى شقاء. ولا يبدو البشر هنا يحملون جانبا من الشر ولكن يبدو الشيطان هو السبب فى كل هذا، فالأبيات لا تحمل هؤلاء البشر وزر طاعتهم لإبليس وإنما تجعلهم ضحايا له.

ونجد فى البيت الجملتين: «قد أطاعوك» و «كانوا فى ظلال غمام» تردان وصفا لكلمة «قرون». ورغم أن كلا الفعلين « كان» و « أصبح » من الأفعال الناقصة وزمنهما ماض، فإن « كان » تفيد حدوث الشئ فى زمن سابق و«أصبح» تفيد التحول. والشاعر فى البيت لم يرتبهما الترتيب الزمنى الذى تقتضيه دلالتهما، وإنما ورد الفعل « أصبح » والجملة المتصلة به أولا وهو يفيد الحالة المتغيرة، ثم وردت «كان » والجملة المتصلة بها بعد ذلك لتشير إلى حال القوم السابقة قبل أن يتحولوا عنها فيصبحوا أحاديث. ويبدو فى الجملة التركيز التام؛ فلم يرد فيها أى حرف عطف مع ورود ثلاثة أفعال كلها تعود إلى فاعل واحد . والتقدير الزمنى للجملة (هناك أجيال بعد أجيال كانوا يعيشون ناعمين فى ظلال غمام فأطاعوا إبليس، فأصبحوا أحاديث [بعد أن حل بهم البلاء]) .

فى البيت ٣٢ يبدو الشاعر يعلن تمرده على إبليس، ويأتى البيت كأنه خلاصة ما استقاه من سرده القصص السابقة (من ٢٢ ـ٣١). ويرد الفعلان المضارعان: «ابتغى/يقتادنى» فى سياق نفى يشير إلى تمرد الشاعر على إبليس. والشاعر فى هذا البيت لا يستعمل «الذى» التى يفترض أن تربط بين «المرء» والجملة الوصفية التى تليه «أبتغى» لتكون «ما كنت بالمرء[الذى] أبتغى».

وكان يمكن أن يكون ذا دلالة أن يربط المرء بين مخالفة المألوف من القواعد هنا وكون هذا البيت يحمل إعلان تمرده على إبليس. لكن هذا لا يستقيم؛ فالقصيدة كلها تحمل الكثير من المخالفات اللغوية.

نجد البيتين ٣٣و ٣٤ الذين سبقت الإشارة إلى كونهما يرتبطان بوحدة نحوية، يبدأ أولهما بفعل يشير إلى المستقبل «سأجزيك»:

٣٤ ـ سأجزيك من سوءات ما كنت سقتنى
إليـه جـروحـاً فـيك ذات كـلام

ويبدو الفعل هنا «سأجزيك» وهو يتوعد الشيطان بالعقوبة، كأنه مقابل تماماً للفعل «أطعتك يا إبليس» الذى يبدأ به البيت ١٥ ؛ فهو يماثله فى كونه يحمل ضمير الفاعل المتكلم وضمير المخاطب المفعول به، ويخالفه فى الدلالة (طاعة/وعيد) وفى الزمن «ماضى/مستقبل». والشاعر هنا لا يكتفى بمجرد التمرد على إبليس، لكنما يتخذخطوة أخرى يبدو فيها فى موقف القادر على عقاب إبليس، وهذا العقاب سيكون عبر هجائه له. وفى البيت ٤٣ يشير إلى قوة هذا العقاب، ذلك أن الشيطان سيعير هذا الهجاء أثناء وجوده فى النار فى اليوم الآخر يتلقى العذاب:

تعـيـرها فى النار، والنار تلتـقى
عليك بزقـوم لهـا وضـرام

ومن المحتمل أن تكون (تُعيّر) بمعنى أن الملأ يعيرونه بها آنذاك يوم الحساب، ومن المحتمل أن (تعيّر) هنا بمعنى أنه سيدرك مدى عيار قوة هذا الهجاء آنذاك، وأيا كان المعنى هنا، تظل الصورة تشير إلى قدرة الشاعر على الانتقام لنفسه من إبليس من جانب، وتظل من جانب آخر تحمل إعجاب الشاعر بقوة هجائه، وأن إبليس نفسه على شره سيألم من هذا الهجاء. وتبدو صورة النار (جهنم) هنا: «والنار تلتقى عليك»، مقابلة لصورة الموج فى البيت ٢٣ الذى يرد لتصوير غرق فرعون «فلما تلاقى فوقه الموج طاميا». وتظل صورة «زقوم» التى ترتبط بالنار فى البيت تبعث صورة النار فى القرآن الكريم.

بعد ذلك، نجد البيتين ٣٥، ٣٦ يشيران إلى إبليس وابنه. وتبدو غريبة هذه الإشارة إلى ابن إبليس، ومن المحتمل أن يكون ابن إبليس هنا يشير إلى الجن الذين سبقت الإشارة إليهم على أنهم أبناء إبليس فى البيت ١٩ :

ألا طالما ما قد بت يوضع ناقتي
أبو الجن إبليس بغير خطام

ومع أن البيت بالغ الغموض وتعقيد التركيب فيه يجعله يحتمل معاني عدة - (مثلا «كل غلام» أهو كل غلام لإبليس وابنه؟ أم هو كل غلام للناس؟ ووجود ضمير الجماعة في «لهم» لا يرفع احتمال أن يكون يعود لإبليس وابنه)، ففي الأساليب العربية يرد مثل هذا. ويوحي البيت أن الإشارة تتضمن الإلهام الشعري الذي يرتبط في الأساطير العربية القديمة بالشيطان أو الجن أو علاقتهم بالشعراء؛ نجد في البيت السادس والثلاثين يبدو الشيطان وابنه هما من منح الشاعر قوة الهجاء.

والصورة التي تبرز في الشطر الأول تحمل سمة من سمات السحر (النفث) أو سمة من سمات التلقي الحسي المباشر «هما تفلا في في من فَمَويهما»، وهنا تبدو شدة القرب الحسي بين إبليس والشاعر. وهذا الهجاء الذي يسقيه إبليس للشاعر، لا يظهر في البيت بصورة تبعث على الاشمئزاز منه، أو يبدو فيها إنكاره الندم عليه خاصة بعد أن أعلن الشاعر هاهنا توبته، ولكنه يبدو كأنما هو لقاء الشر بالشر: «على النابح العاوي أشد لجامي». فهذا الهجاء لا يظهر على أنه عدوان على الآخرين، ولكنه يحمل العقاب الشديد لمن يستحقون ذلك.

واستعمال الشاعر كلمتي «النابح» و«العاوي» مشيرا بهما إلى خصومه في نهاية القصيدة - وهاتان الكلمتان مصدرهما معجم الهجاء - إنما يكشف أن الشاعر مازال يجد سعادة أو لذة في ترداد ألفاظ الهجاء في قصيدته. كما تكشف العبارة «أشدّ لجامي» أو «أشدّ رجام» التي تتوقف عندها القصيدة أن إبليس يظل يتمائل بصورة تستثير الإعجاب مادام هو من نفث في الشاعر هذه القوة في الهجاء.

خاتمة:

من التحليل السابق لبنية القصيدة النحوية الدلالية، نلاحظ مايلي:

أولا: شيوع الفعل الماضي، ويبدو متآلفا مع كون أغلب الحديث يدور عن الشاعر في ما مضى من أيامه، وكذلك كون القصص تدور حول ما حدث لأم في الماضي.

وعندما يأتي الفعل المضارع نجده غالبا يرد في ثنايا جمل جزئية كأن يكون خبرا لفعل ناقص ماض مثل «فأصبحت أسعى..» في البيت ٨، و«ماكان يعطي...» في البيت ١٤ و«فظلا يخبطان..» في البيت. ٣٠؛ أو يرد مقترنا بـ«لم» التي تفيد حدوثه في زمن ماض مثل «ولم أنته..» في البيت ١٠، «ولم تحتل» في البيت ٢٤ حيث يبدو هنا هيمنة الزمن الماضي.

أو يأتي المضارع جزءا من جملة تفيد الحال، مثل: «فأصبحت أسعى في فكاك قلادة ... أحاذر..» في البيت ٩.

استثناء من هذا، نجد في البيت ٣٤ الفعل المضارع «سأجزيك» فعلا رئيسيا في جملة رئيسية وليست جزئية. وهذا البيت هو البيت الذي يعلن فيه الشاعر نيته في معاقبة إبليس في المستقبل. وتبدو هنا مخالفة الشائع في القصيدة من هيمنة الماضي في الجمل الرئيسية ترتبط بتحول الشاعر نحو موقف القوة، فهو هنا يجابه إبليس بالتهديد.

ثانيا: شيوع الجمل الطويلة التي قد تشمل بيتين مثل (١، ٢)؛ أو أكثر من بيتين مثل (١١ - ١٤) و (١٩ - ٢١). وترتبط هذه الجمل بكونها لاتكتمل في بيت واحد وأحيانا لا تكتمل في بيتين. ومع أن عددا من البلاغيين والنقاد القدماء يسمّي هذا التضمين (وهو عدم انتهاء العبارة مع نهاية البيت) ويعده من عيوب القصيدة، غير أن عددا من الدراسين المعاصرين أثبت وجود التلاحم في بنية كثير من القصائد العربية القديمة في اعتمادها على هذا الذي يسميه البلاغيون التضمين. وبالنسبة إلى القصيدة الحالية، سواء كان التضمين عيبا كما رآه النقاد القدماء أو لم يكن، فهو ظاهرة مهيمنة عليها. وهذه الجمل الطويلة التي تستغرق أكثر من بيت تتناسب وكون القصيدة ذات موضوع واحد مطرد ومتلاحم، إذ يأتي عبرها تسلسل الفكرة في أكثر من بيت.

ثالثا: انتشار ضمير المتكلم المفرد في معظم أجزاء القصيدة، وانتشار ضمير المتكلم المفرد في القصيدة لا يعني

بأية حال تلاشى الضمائر الأخرى، ولكنه يعنى أنه يرد أكثر بكثير مما ترد الضمائر الأخرى.

وهنا يمكن استثناء الأبيات من ٢٢ إلى ٣١ وعددها عشرة؛ حيث لا يظهر ضمير المتكلم فيها غير مرة وحيدة فى مطلعها «فقلت». وهذه الأبيات تحوى القصص ويتراوح الضمير فيها بين المخاطب والغائب. وضمير الغائب يعود هنا إلى من غرر بهم إبليس مع استثناء البيت ٢٢ الذى يعود ضمير الغائب فيه ـ فى «له» ـ إلى إبليس والشاعر يسرد حواره معه، أما ضمير المخاطب فيعود غالبا إلى إبليس يخاطبه الشاعر مع استثناء البيت ٢٦؛ حيث يعود ضمير المخاطب إلى أهل الحجر وإبليس يخاطبهم.

انتشار ضمير المتكلم المفرد يظهر فيه هيمنة الذات الدائمة، أو انشغال الشاعر ـ أو الشخصية المتحدثة فى القصيدة ـ بذاته، مثل: «إذا شئت، ألم ترنى عاهدت، ألم ترنى، فأصبحت أسعى، أحاذر أن أدعى... إلخ». وتبدو الذات طاغية فى القصيدة.

ولانجد استثناء لهذا غير بيت وحيد هو البيت ١٤؛ حيث يتحدث الشاعر عن نفسه بصيغة الغائب. ويبدو البيت يحمل إمارة تغيير، إذ يعلن الشاعر توبته عن هجاء الناس. ونجده يستعمل أيضا فى بيت وحيد لفظ النفس وهو يشير إلى حديثه عن نفسه:

١٨ ـ حلفت على نفسى لأجتهدنها
على حالها من صحة وسقام

ويبدو البيت هنا أيضاً موضع تغيير فهنا حيث يريد إرغام نفسه على ما اتخذه من قرار، ومن ثم يأتى (ضمير المتكلم المفرد فاعلا فى الفعلين «حلفت» و«لأجتهدنها»، ومضافة إليه النفس فى «نفسى»)، ويأتى ضمير الغائب للإشارة إلى النفس «لأجتهدنها» حيث تبدو النفس كيانا مختلفا عن الذات. وتبدو هنا ثنائية بين الشاعر (أو الذات المتحدثة فى القصيدة) وبين النفس. هذه الثنائية تلمح إلى الصراع مع النفس وتوحى عبر السياق بأمل القدرة على إخضاع النفس لإرادة الذات.

وانتشار ضمير المتكلم المفرد فى القصيدة يحمل التجانس الداخلى مع النفس، ويحمل التركيز على الذات، لكن هنا حين تبدو هذه الثنائية بين الشاعر والنفس فى هذا البيت يبدو ما يلمح إلى الصراع الذى جد فى حياة الشاعر.

رابعا: انتشار تكرار اللفظ بدلا من استعمال الضمير. فهناك «ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله...» «تعيرها فى النار والنارُ تلتقى..» «وأن ابن إبليس وإبليس ألبنا»، وكان يمكن القول قياسا على المألوف فى اللغة (ألم تأت أهل الحجر وهم..) و(تعيرها فى النار وهى تلتقى..) و(أن إبليس وابنه ألبنا..). نلحظ أن التكرار هنا يحدث فى تشكيل الصور؛ فصورة النار حيث يلقى إبليس العذاب، وصورة أهل الحجر وهم فى حالهم السعيدة، وصورة إبليس وهو يغذى الشعراء بعذاب الناس، إذا أخذنا أن «كل غلام لهم» يقصد بها أن الشعراء ينتمون إلى الشيطان فى مقدرته البارعة.

وتبدو «تنيخوها» «أناخوها» وهى تتكرر فى ٢٦، ٢٧ تحمل صورة ماحدث لأهل الحجر وهم يعقرون الناقة.

وتكرار بعض ألفاظ مثل «هاجتنى / هاجتا «فى البيتين ١، ٢ يحمل ثورة الداخل الحزينة على فقدان الأشياء الجميلة. وتكرار «غير» فى البيت ٣ يؤكد هذا الفقدان الذى يستدعى الحزن.، و«ما» فى عدد من الأبيات.

تكرار صيغة (ألم + فعل+ فاعل+ مفعول به) «ألم ترنى» «ألم ترنى» «ألم تأت أهل الحجر» ٣ مرات فى مطلع الأبيات ٤، ٦، ٢٥ وهى استفهام تقريرى يقتضى الإجابة ببلى، تبدو تربط بينها صلة المخاطب بالشاعر حيث يبدو المخاطب شاهدا على ماحدث فى البيتين ٤، ٦. أما فى «ألم تأت» فتبدو عكس هذا تربط المخاطب ـ وهو هنا إبليس ـ بكون الشاعر يعرف ماصنعه.

خامسا: ويلحظ المرء فى القصيدة انتشار الحذف أو الفصل، وذلك مثل ماجاء فى البيت الثالث «غير ثلاث للرماد رئام» فهنا حذف للموصوف، وهنا فصل بين الصفة والموصوف = (غير ثلاث.... رئام للرماد). وفى البيت الرابع

«وإننى لبين رتاج قائم ومقام» فصل بين المبتدأ والخبر = (وإننى قائم بين رتاج ومقام). وفى البيت ١٣ (لنعم النحى - كان لقومه، عشية غب البيع - نحى حمام)، يبدو كثير من التقديم والتأخير، والفصل بين المبتدأ والخبر (كان نحى حمام نعم النحى لقومه، عشية غب البيع). هذا الفصل وإن كان يجيزه النحويون ولا يرونه من المخالفات، يظل ليس هو الطابع السلس للغة، وتبدو هذه التراكيب تنقل المشقة التى يعانيها الشاعر لحدوث التغيير الضخم عنده.

سادسا: مع أنه يبدو واضحا أن الشاعر لم يهتم كثيرا بالتوازن بين الجمل أو التقابل، لكن التوازن يظهر قليلا فى القصيدة فى مثل (١) «هاجتنى ديار محيلة ومربط أفلاء أمام خيام» و (٣) «لم يبق.. غير أثلم خاشع، وغير ثلاث للرماد رئام». يمكن ملاحظة أن هذا التوازن يحدث فى المقدمة، وأنه يبعث نوعا من الموسيقى الهادئة المرتبطة بحزن المقدمة الهادئ.

وحين يظهر فى البيت (١٠) «أحاطت خطيتى ورائى، ودقت للدهور عظامى»، و (١٥) «لما انتهى شيبى وتم تمامى» يبدو هذا فى سياق حزين يشير لمضى العمر.

سابعا: فى هذه القصيدة، عند استثناء المقدمة والأبيات التى تحتوى القصص ٢٢ - ٣١، تبدو الأفكار لا تتجه اتجاها مطردا، ولكنها تتسم بالتذبذب والتداخل رغم ترابط الفقرات التركيبى. مثلا الإشارة إلى التقوى نجدها فى الأبيات ٤، ٧، ١٦، ١٨، وتجد الإشارة إلى إجبار النفس وقسرها ترد فى الأبيات ٨، ١٨، والإشارة إلى التوبة ترد فى الأبيات ٤، ٥، ١٤، والإشارة إلى قوة الهجاء ترد فى الأبيات ١١، ١٢ وترد فى الشطر الثانى من البيت ١٤، ٣٦.

ومن الواضح أن القصيدة الذاتية لا يتوقع منها الإنسان اتجاها منطقيا محددا، فالقصيدة تتعامل مع عالم الشاعر الداخلى وليس مع عالم المنطق، وعالم الإنسان الداخلى يحوى الكثير من العجائب والكثير من المتناقضات. مع ذلك، فمن الأشياء الواضحة فى القصيدة التذبذب الذى يظهر بين فكرتين أساسيتين أو شعورين متقابلين: أحدهما حب الهجاء والاعتزاز بالمقدرة عليه والتفوق فيه، والثانى الرغبة فى الاتجاه نحو التقوى.

توحى القصيدة بأن هناك صراعا مع النفس، ولكن هذا الصراع لا يبدو معلنا أو ظاهرا كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وصورة إبليس تتجسد بديلا للصراع مع النفس ليظهر أن إبليس هو المسؤول عن إثم الهجاء الذى قام به الشاعر فى الماضى؛ لأن هذا حدث بإغرائه. وفى الوقت ذاته لتظهر مدى قوة هذا الهجاء فهو لا يمكن أن يصدر إلا عن قوى خارقة.

من هنا، يبدو الشاعر (أو الذات المتحدثة فى القصيدة) يسوده التوازن الداخلى حين يعلن تمرده على الشيطان بدلا من تمرده على نفسه، وحين تظهر فى القصيدة سمات الإعجاب بقوة هذا الهجاء وليس الاشمئزاز والنفور منه.

و فى سرد القصص الثلاث فى الأبيات من ٢٢ - ٣٠ تبدو الرؤية أن الإنسان كان بخير لولا تدخل إبليس. ومع أن القرآن الكريم لم يرد فيه تدخل إبليس المباشر إلا فى قصة آدم وحواء، لكن الشاعر هنا يجعل لإبليس دورا مباشرا فى كل قصة منها.

يبدو هنا تعاطف مع كل خطايا الإنسان التى تحملها القرون السابقة، فلا نرى غير إبليس سببا فيها؟ أتبدو فى القصيدة رؤية الشاعر - أو الذات المتحدثة فى القصيدة - وكأنما هى تعلن براءة الإنسان من الشر.

أم تأتى صورة إبليس فى إغرائه الأمم وإيقاعها فى الشر وانقلاب سعادتها إلى شقاء صورة بالغة البساطة تبدو معادلا موضوعيا للذات المتحدثة فى القصيدة؛ إذ تسقط وزر الخطايا على إبليس؟

فى الوقت ذاته، حين نجد فى الأبيات الأخيرة هجاء إبليس بالصورة التى سبقت الإشارة إليها، لا يبدو الشاعر - أو الذات المتحدثة فى القصيدة - مكتفيا بإعلان التمرد على إبليس، لكنما هو يرى نفسه ذلك الإنسان القادر على إنزال العقاب بإبليس عن طريق الهجاء الذى أرضعه إياه إبليس. يبدو الشاعر هنا باحثا عن الانتصار؛ فموهبة الهجاء الشيطانية لديه لن تخمد، فخمودها يوازى خموده هو، لكنها ستتجه نحو إبليس، وسيكون الشاعر أول بشر استطاع أن ينزل الانتقام بإبليس.

الهوامش:

* أود أن أشكر الزميلتين: فاطمة الأمين جمعة لقراءتها الجانب النحوى فى هذه المقالة، وفاطمة شداد لقراءتها مسودة هذه المقالة فى صورتها الأولى، وقد أفدت من ملاحظاتهما.

(١) هذه القصيدة فى **ديوان الفرزدق**، تح: عبدالله الصاوى، (القاهرة ١٩٣٦/١٣٥٤) ص ٧٦٩ ـ ٧٧٠؛ وأيضا ط (بيروت: دار صادر ـ بيروت ١٩٦٦/١٣٨٥م) ٢/ ٢١٢ـ ٢١٥.

(٢) راجع مثلا: مقدمة القصيدة فى الديوان؛ والشريف المرتضى، **أمالى الشريف المرتضى** تح : محمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت: دار الكتاب العربى ١٣٨٧/ ١٩٦٧م) ١/ ٦٣؛ **ومختار الأغانى فى الأخبار والتهانى**، اختيار محمد بن مكرم بن منظور، تح: عبدالعزيز أحمد (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٣٨٦/ ١٩٦٦م) ٧/ ١٠٥؛ وابن سلام الجمحى، **طبقات فحول الشعراء** تح: محمود محمد شاكر (القاهرة: مطبعة المدنى ١٩٧٤م) ١/ ٣٣٦.

(٣) انظر شوقى ضيف فى كتابه: **العصر الإسلامى**، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، د. ت، [تاريخ المقدمة ١٩٦٣]) ص ٢٧٤. وشاكر الفحام، **الفرزدق**، (دمشق: دار الفكر، ١٩٧٧) ص ٧٢، ص ٣٤٤. وانظر أيضا محمد بن حسن الزير، **الحياة والموت فى الشعر الأموى** ط ١ (الرياض: دار أمية. ١٤١٠/ ١٩٨٩) ص ٥٦٩.

(٤) شاكر الفحام، **الفرزدق**، ص ١٩١، ص ٧٢.

(٥) خليل شرف الدين **الفرزدق بين الله وإبليس** (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٢) ص. ص ١٦٨ ـ ١٧٣. ثم يشير إلى آراء حول القصيدة يصفها أنها آراء الأكاديميين حول القصيدة دون أن يبين أصحابها، ولايبدو فيها مايضيف جديدا إلى الدراسات السابقة ١٧٤ ـ ١٧٦.

(٦) السابق، ص ١٧٣.

(٧) هناك كثير من كتب التاريخ القديم والسير يتضمن مثل هذه الأساطير والإشارات، إلى جانب بعض كتب الأدب، راجع مثلا: أبو زيد القرشى، **جمهرة أشعار العرب** تح محمد على الهاشمى، ط٢ (دمشق: دار القلم ١٤٠٦/ ١٩٨٦م) ١/ ١١٠، ١٤٠، ١٤١، ١٨٠ ـ ١٨٤.

(٨) **طبقات فحول الشعراء**، ١/ ٤، ٨، ١١

(٩) انظر على سبيل المثال قصيدة تأبط شرا : «تقول سليمى لجاراتها أرى ثابتا يفنا حوقلا» فى ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تح : أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦) ج ١ ص ٣١٣، ٣١٤. وقد ذكر يوسف خليف فى كتابه: **الشعراء الصعاليك فى الشعر الجاهلى** (القاهرة: دار المعارف ١٩٥٩م) ص ٢٤٥، ٢٤٦ أن هناك مقطوعتين أخريين تصوران قصتين مع الجن والغول تنسبان إلى تأبط شرا حينا، ولكنه لم يحقق صحة هذه النسبة.

(١٠) **جمهرة أشعار العرب**، ١/ ١٦٥ ــ ١٨٤.

(١١) انظر: إبراهيم موسى سنجلاوى، **الغول فى التراث العربى القديم**، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج ٦ العدد الأول ١٤٠٨/ ١٩٨٨م ص ٢٥ ـ ٥٨.

(١٢) سوزان بينكى ستيتكيفتش فى كتابها الصم الخوالد تتكلم/ الشعر الجاهلى وشعرية الشعائر. وإن كانت الزاوية التى اعتمدتها ستيتكيفتش فى الكتابة عن هاتين القصيدتين جاءت فى مجال مقارنة تأبط شرا بأوديب.

Suzanne Pinckney Stetkevych in **The Mute Immortals Speak / Pre - Islamic poetry and the Poetics of Ritual** (Cornell University :Press: Ithaca and London, 1993) pp96 - 99

(١٣) وما أقصده هنا هو مثل مرويات ابن دريد، ومثل ما هو موجود فى **جمهرة أشعار العرب**، مثلا ص١٦٥ - ١٨٦، ومثل القصص القديم الذى يروى عن العرب، ومثل الملاحم الشعبية ومثل **ألف ليلة وليلة**. وكل هذا ترد القصص وترد فى ثناياها أشعار.

(١٤) حول **رسالة الغفران**، **والتوابع والزوابع** وتطور الفن القصصى فيهما راجع: ألفت كمال الروبى، «تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران» لأبى العلاء المعرى، **فصول** المجلد ١٣، العدد الثالث خريف ١٩٩٤، ص ٧٦ ـ ص٩٣؛ و«تشكل النوع القصصى/ قراءة فى رسالة التوابع والزوابع ، **فصول** / مجلة النقد الأدبى المجلد ١٢، العدد الثالث، خريف ١٩٩٣، ص ١٩٣ ـ ص٢١٤.

(١٥) أبو نواس، **ديوان أبى نواس**، تح: أحمد عبدالمجيد الغزالى (بيروت: دار الكتاب العربى ١٩٥٣ تاريخ المقدمة) ٧٨، ١٢٦، ١٤٧، ٢٢٤، ٣١٣؛ وصفى الدين الحلى، **ديوان صفى الدين الحلى**، (بيروت: دار صادر ــ دار بيروت ١٩٦٢، ٦٢٨، ٦٢٧.

(١٦) حول التصريع، راجع قدامة بن جعفر حيث يقول: «فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة»، «ومن الشعراء من ربما أغفل التصريع فى البيت الأول فأتى به فى بعض الأبيات من القصيدة فيما بعد». انظر: **نقد الشعر** تح: بونيباكر (ليدن: بريل ١٩٥٦م) ص ١٩، ٢٢. وكذلك ابن رشيق، **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده** تح: محمد محيى الدين عبد الحميد، ط٣ (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٣٨٣هـ) ج ١، ص ١٧٣ ـ ١٧٥.

(١٧) وقد أشار ابن رشيق إلى هذا فى قوله «وكان الفرزدق قليلا مايصرع أو يلقى بالا للشعر» وهذه العبارة تومئ إلى انتقاده الفرزدق فى هذه الناحية، **العمدة** ص ١٧٥.

(١٨) راجع مثلا البيت «هما نفثا فى فىّ من فمويهما...» عند ابن جنى، **الخصائص**، تح: محمد النجار ط٢ (بيروت: د. ن. د. ت.) ج١ / ص.١٧٠، والبيت «على حلفة لا أشتم الدهر مسلما» عند أبى جعفر النحاس، كتاب **شرح أبيات سيبويه**، تح: زهير غازى زاهد (النجف: مطبعة الغرى، ١٩٧٤) ص ١٣٣.

(١٩) عن هذا الموضوع حول ملاحظات اللغويين والنحويين على شعر الفرزدق؛ راجع ابن سلام الجمحى، **الطبقات** ١/ ٣٦٤ ؛ وراجع ما كتبه شاكر الفحام، المرجع السابق ٤٣٧ ـ ٨، ٤٥.

(٢٠) **الطبقات**، ١٦/١، و **الشعر والشعراء** ، ج١ ص٨٩.

(٢١) شوقى ضيف **التطور والتجديد فى الشعر الأموى** (القاهرة، دار المعارف ١٩٦٥) ص٢١٧.

(٢٢) سعاد المانع. **الضرورة الشعرية من وجهة نظر النقاد والبلاغيين العرب**، رسالة دكتوراه ١٩٨٦م.
Suaad A. al Mana, **Poetic Necessity From the Perspective of the Medieval Arab Critics and Rhetoricians**, (A dessertation for Ph. D., Unive. of Michigan 1986) p. 241.

(٢٣) ويمكن ملاحظة أن الجملة الحالية «وإننى لبين رتاج قائم ومقام» تحمل نوعا من المخالفة للتركيب النحوى السلس الذى يفترض فيه أن يكون الاسم والخبر متصلين (وإننى قائم) وأن يكون المعطوف والمعطوف عليه متواليين (بين رتاج ومقام) لا يفصل بينهما شئ لا علاقة له بهما.

(٢٤) يعد بعض النحويين «لما» فى مثل هذه السياقات ظرفا ويعدها بعضهم حرفا ويطلق عليها «لما التعليقية»، ولكن مايعنينا هنا هو أنها تقتضى وقوع فعلين يترتب أحدهما على الآخر، يقول الرمانى: «إن يقع بعدها الشئ لوقوع غيره، وذلك نحو قولك: لما جاء زيد أكرمته....» الرمانى، **كتاب معانى الحروف**، غ : عبد الفتاح شلبى (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٣) ص ١٣٢ ، وراجع حسن بن قاسم المرادى، **الجنى الدانى فى حروف المعانى** غ: طه محسن (الموصل: جامعة الموصل ١٩٧٦)ص ٥٣٨ ـ ٥٣٩ حيث يذكر أن لما حرف وجوب لوجوب أو حرف وجود لوجود، ويستشهد بقول سيبويه عنها «وأما «لما» فهى الأمر الذى قد وقع لوقوع غيره»، هامش ٤٢٢ حيث يورد نص سيبويه.

(٢٥) ابن رشيق، **العمدة**، ج ٢ ص ٢٧٣.

(٢٦) تجدر الملاحظة أن سعود الرحيلى أشار إلى مقدمات قصائد الشيب والشباب عند الفرزدق، وذكر أنها تبدو عنده مستقلة عن موضوع النسيب، وأنها قصيرة جدا يليها تأمل وصفى فى انتشار الشيب وتولى الشباب، لكنه لم يشر إلى هذه القصيدة.
Saud Dakhil al - Ruhali, **Old Age and Youth in Early Arabic Poetry** (A Dissertation st for ph. D (N E S: Unive of Mishigan) 1986. PP. 63, 64, 65, 66, 67

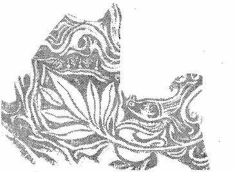
(٢٧) استعمل الشاعر هذا التعبير فى مقدمة قصيدتين أخريين «إذا شئت غنانى من العاج قاصف» و«لوشئت لمت بنى زبينة صادقا» **الديوان**، ط بيروت ، ج١ ص١٥٣، ج٢ ص٢٨٧ . لكن الأمر هنا يبدو طبيعيا أن يحدثنا عن قدرته أن يستمتع بالغناء وقت يشاء، أو أن يفخر بقدرته على لوم «بنى زبينة» لوشاء.

(٢٨) يذكر حسين عطوان أن الفرزدق لم يعن بمقدماته عموما «وإنما كان يلم بها إلماما سريعا ثم يقفز عنها مسرعا قبل أن يوفيها حقها»، **مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأموى** (القاهرة: دار المعارف، د. ت) ص ٣٦.

(٢٩) ابن طباطبا **عيار الشعر**، غ: عبد العزيز المانع (الرياض: دار العلوم، ١٤٠٥ هـ/ ١٩٨٥) ص ص ١٨٤ ـ ١٨٧ ، وابن قتيبة، **الشعر والشعراء** ص ص ٧٤ ـ ٧٥.

(٣٠) من الدراسات المتميزة التى ناقشت موضوع الانتقال الفجائى عند الشعراء القدماء، دراسة حياة جاسم محمد، فى كتابها **وحدة القصيدة فى الشعر العربى حتى نهاية العصر العباسى** ط٢ (الرياض: دار العلوم، ١٤٠٦/ ١٩٨٦م)، ٢٣٩ ـ ٢٤٤.

(٣١) على سبيل المثال انظر أبو بكر الأنبارى، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، غ: عبدالسلام هاورن ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩م) ص١٦



طاقة اللغة وتشكل المعنى

فى قصيدة «الربيع» لأبى تمام

«دراسة نصية»

عبدالقادر الرباعى*

تمهيد نظرى:

يتجه الخطاب النقدى فى أيامنا الحاضرة إلى النص بصفته عالماً شمولياً لأبعاد فردية وجماعية، جزئية وكلية، تراثية وعصرية، محلية وعالمية. فالنص ـ فى هذا الوعى ـ حياة جامحة ولكنها فريدة التنظيم؛ إذ تذوب فيها الذات بالكون، متجاوزة فى نزوعها العاطفى والفكرى أطر الحياة العملية واليومية للأفراد والجماعات. فالنص لغة الماضى والمستقبل، لغة الواقع والحلم، لغة الهجر والشوق. فى النص تلتقى الأطراف المتصالحة والمتنافرة متزامنة الحضور، مشتركة الرقعة والمكان، لتؤلف معاً وحدة من التعدد والتنوع، والتآلف والاختلاف، ذلك لأن النص ـ كما قال بارت Barthes ـ نسيج مقتطفات مرسوم من مراكز ثقافية غير محدودة [1].

لكن النص ـ بالمفهوم السابق ـ يظل عامّا مطلقاً فى تكوينه وسماته وقسماته. فإذا ما أردنا أن نسلك مساراً نوعياً فى الخطاب النقدى، علينا أن نعتمد التمايز النوعى الخاص فى النصوص؛ أى على كل خطاب نقدى أن يعد وسائله العلمية المناسبة لنوعية النص الذى يحاوره، فخطاب النثر ـ مثلاً ـ غير خطاب الشعر؛ لأن للنثر لغة غيرها لغة الشعر؛ فالأولى إشارية عقلية والثانية إيحائية قلبية[2]. ولما كان الشعر همنا هنا، فإننا نتوقف قليلا عند لغته الخاصة التى ستتحدد على ضوئها طريقة قراءتنا الآتية لقصيدة أبى تمام.

تعددت المصطلحات التى أطلقت على لغة الشعر قياساً بلغة الحقيقة فقيل: هى لغة الانحراف، أو لغة الزيف، أو لغة التجاوز، أو لغة التوتر[3]. ولعل العبارة التراثية الشهيرة: «أحسن الشعر أكذبه»[4] تجعلها لغة الكذب. إن الغاية التى تحرك كل هذه المصطلحات المثيرة هى إظهار تخطى اللغة الشعرية الحدود المألوفة والمعتادة فى لغة الخطاب المباشر، أو لغة المنطق المحددة بقوالب صادقة الدلالة على الحادث والواقع.

لغة الشعر لغة التصوير المكثف والخيال المتعقل الخلاق. إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى فى الأعالى أو تغوص فى الأعماق. هى العبور من الثبات إلى الحركة

* قسم اللغة العربية وآدابها جامعة اليرموك، إربد ـ الأردن.

والتحول، ومن المحدود إلى اللامحدود، وهى الانطلاق من القيد إلى التحرر منه، لكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات، متناغم الأصوات.

إن لغة بهذا التعقيد والشمول لتحتاج قارئاً قادراً على أن يتبصر مرتكزات نظامها، وخفايا أسرارها، قارئاً ينفذ إلى الدوافع وراء تشكل كلماتها وصورها وإيقاعاتها فى نصوصها، ويستبطن أيضاً أبعاد مراميها وأهدافها فيها، ثم يربط ذلك كله بفاعليات إنسانية، وانسجام كونى عام. لهذا، عدت القراءة الناجحة للشعر فى عصرنا الحاضر مساوية، فى مجال إبداعها، للقيمة الفنية المتوخاة من الشعر ذاته. بل إن الجهد الذى تتطلبه تلك القراءة الناجحة لا يقل ـ بحال ـ عن الجهد المبذول فى إنتاج الشاعر لنصه. لقد ارتفعت قيمة القراءة هذه الأيام حتى عدت قراءة النص إنتاجاً له، وعد قارئ النص ـ بفضل هذا الفهم ـ منتجاً لا مستهلكاً[٥].

أمام القارئ المنتج هذا مهمة صعبة هي الكشف عن المعنى المستور المتولد من علاقات النص وتفاعلها داخل شبكة معقدة ومنظمة؛ ذلك لأن «المعنى الشعرى هو ما تعنيه القصيدة لقرائها على اختلاف درجات حساسيتهم بها»[٦]. وقد كان ناقدنا القديم عبدالقاهر الجرجاني يسمى هذا المعنى الشعرى العميق «معنى المعنى»[٧]. لقد غدا هذا المصطلح يتناقل فى بيئات النقد الأجنبى منذ بدايات هذا القرن حينما وضع ريتشارد و أوجدن كتابهما الشهير (Meaning of Meaning)[٨]، وأصبحت قيمة النص الشعرى مرتبطة به بصفته المعنى الأشمل والأكمل والأجمل؛ فبه يتكامل خطاب القراءة مع خطاب النص الشعرى لأنه يصبح غايتهما المشتركة. فالشعر يصوغ من الرؤيا فعلا هو الشعر، والقراءة تصوغ من الفعل رؤيا هى القراءة الخلاقة المنتجة. لذا، فإن حياة النص ممتدة بالقراءات الواعية المتنامية مع تنامى الأجيال والحضارات أو الثقافات المتجددة عبر العصور.

انطلاقا من تلك المفاهيم المهمة لقيمة القراءة الشعرية، وأبعاد معنى المعنى فى لغة النص الشعرى، أحاول دراسة قصيدة الربيع لأبى تمام[٩]، وقراءتها قراءة نصية:

النص:

سأدون النص موزعاً على مقاطع ثلاثة متنوعة لكنها متآلفة ومتحدة على تشكيل بنية للنص متكاملة. كما أبرز المواقف المختلفة فى كل مقطع من خلال ترقيمه أبجدياً كى يساعد ذلك على وعى بعض جوانب الدراسة:

أولاً: مقطع الشتاء

أ ـ ١ ـ رقت حواشى الدهر فهى تمرمر
وغدا الثرى فى حليه يتكسر

ب ـ ٢ـ نزلت مقدمة المصيف حميدة
ويد الشتاء جديدة لا تكفر

٣ ـ لولا الذى غرس الشتاء بكفه
لاقى المصيف هشائماً لا تثمر

٤ ـ كم ليلة آسى البلاد بنفسه
فيها ويوم وبْلُه مثعنجر

جـ ـ ٥ ـ مطر يذوب الصحو منه وبعده
صحو يكاد من الغضارة يمطر

٦ ـ غيثان فالأنواء غيث ظاهر
لك وجهه، والصحو غيث مضمر

د ـ ٧ ـ وندى إذا ادهنت به لمم الثرى
خلت السحاب أتاه وهو معذر

٨ ـ أربيعنا فى تسع عشرة حجة
حقا لهنك للربيع الأزهر

٩ ـ ما كانت الأيام تسلب بهجة
لو أن حسن الروض كان يعمر

١٠ ـ أولا ترى الأشياء إن هى غيرت
سمجت وحسن الأرض حين تغير

ثانياً: مقطع الربيع

أ ـ ١١ ـ ياصاحبى تقصيا نظريكما
تريا وجوه الأرض كيف تصور

١٢ ـ تريا نهارا مشمسا قد شابه
زهر الربا فكأنما هو مقمر

١٣ ـ دنيا معاش للورى حتى إذا
جلى الربيع فإنما هى منظر

١٤ ـ أضحت تصوغ بطونها لظهورها
نورا تكاد له القلوب تنور

ب ـ ١٥ ـ من كل زاهرة ترقرق بالندى
فكأنها عين عليه تحدر

١٦ ـ تبدو ويحجبها الجميم كأنها
عذراء تبدو تارة وتخفّر

١٧ ـ حتى غدت وهداتها ونجادها
فئتين فى خلع الربيع تبختر

١٨ ـ مصفرة محمرة فكأنها
عصب تيمن فى الوغا وتمضر

جـ ـ ١٩ ـ من فاقع غض النبات كأنه
در يشقق قبل ثم يزعفر

٢٠ ـ أو ساطع فى حمرة فكأن ما
يدنو إليه من الهواء معصفر

٢١ ـ صنع الذى لولا بدائع لطفه
ما عاد أصفر بعد إذ هو أخضر

ثالثاً: مقطع الخلافة

أ ـ ٢٢ ـ خلق أطل من الربيع كأنه
خلق الإمام وهديه المتيسر

٢٣ ـ فى الأرض من عدل الإمام وجوده
ومن النبات الغض سرج تزهر

٢٤ ـ تنسى الرياض وما يروض فعله
أبداً على مر الليالى يذكر

ب ـ ٢٥ ـ إن الخليفة حين يظلم حادث
عين الهدى وله الخلافة محجر

٢٦ ـ كثرت به حركاتها ولقد ترى
من فترة وكأنها تتفكر

٢٧ ـ مازلت أعلم أن عقدة أمرها
فى كفه مذ خليت تتخير

جـ ـ ٢٨ ـ سكن الزمان فلا يد مذمومة
للحادثات ولا سوام يذعر

٢٩ ـ نظم البلاد فأصبحت وكأنها
عقد كأن العدل فيه جوهر

٣٠ ـ لم يبق مبدى موحش إلا ارتوى
من ذكره فكأنما هو محضر

٣١ ـ ملك يضل الفخر فى أيامه
ويقل فى نفحاته ما يكثر

٣٢ ـ فليعسرن على الليالى بعده
أن يبتلى بصروفهن المعسر

الدراسة:

تجئ دراستى النصية هذه لقصيدة «الربيع» لأبى تمام بعد دراسة مماثلة لقصيدة «الربيع» للبحترى كانت نشرتها جامعة قطر[١٠]. لقد تعمدت أن أؤخر قراءتى لقصيدة أبى تمام على الرغم من أنها سابقة على قصيدة البحترى، كى أتخلص من تأثير الفرضية التاريخية التى كان من الممكن أن تسوقنى ـ لو أخذت بها ـ إلى الاستغراق فى مسألة تأثير السابق فى اللاحق، وأن تبعدنى عن النظرة الفاحصة

لخصوصية تكامل الشعرية في النص ـ القصيدة، وتعمق العلاقات والترابطات بتوافقاتها وتعارضاتها بين الجزء والكل، أو وحدات البناء التي تؤلف بين إيقاع الصوت ونغمات النفس.

١/أ

تشكل الأبيات العشرة الأولى مقطعا أولياً احتل الشتاء فيه موقع اللب فكان مركزاً للأفعال والأحوال. ولما كان الشتاء في خاطر الشاعر ـ مؤلف القصيدة ـ لحظة الزمن الحاضر، فإنه كان الباعث على حركة الارتداد إلى مواطن الذكرى في الماضي، وتهويمات الأحلام في المستقبل الآتي. الشتاء فعل نتيجته تغير في أحوال الأرض، أما الشاعر فقد بدأ منفعلا بالنتيجة قبل الحديث عن الفعل. لقد بدا مبتهجاً بما يمكن أن نسميه «الانقلاب» إلى الضد المأمول. وابتهاجه هذا جسده البيت الأول الذي أراده الشاعر أن يكون حاملا بكلماته المنتقاة ـ صوتا وصورة ـ لكل ما يغمره من رضا قلبي إزاء هذا الانقلاب أو التحول أو التبدل أو التغير. قيل:

«لما كان الشاعر بشرا يتحدث إلى البشر فإنه أيضا يحس بالعجز البشري. وفي قمة ذلك إحساس الإنسان بطغيان الزمن»[١١].

جئت بهذا القول تمهيداً لمناقشة صورة الدهر كما رسمها الشاعر. بنيت صورة الدهر على أساس تجسيدي انتقل بوساطته من المجرد إلى المحسوس، فأصبحت له حاشية وضعته في صورة بصرية، ثم أضيفت إلى هذه الحاشية صفة الرقة فجلبت إلى الصورة البصرية حاسة أخرى هي حاسة اللمس، ليتحقق باجتماع الحاستين ما سمي «بتراسل الحواس». وفي هذا تكثيف يعمق المعنى ويغني الإحساس.

الفعل «رق» الذي افتتح به الصورة «رقت حواشي الدهر» فعل زمنه النحوي ماض، لكن موضعه في سياقه يدل على الحاضر المعيش الذي تحولت إليه الحال بعد لحظة «الانقلاب» المشار إليها. لقد أوحى لنا هذا الفعل في موضعه بأن الزمن كان عند الشاعر قبل التحول زمناً خشناً قاسياً حتى إن الرقة غدت في خاطره حلماً مأمولاً. وما أن أصبح الحلم واقعاً، واستبدلت الرقة بالخشونة، وتحول الزمان من حال إلى حال معاكسة تماماً، حتى استقبل ذلك التبدل والتحول بفرح غمر نفسه، ورضاً شع في قلبه.

معظم الشعراء العرب قبل أبي تمام كانوا ينظرون إلى الدهر نظرات سوداوية قاتمة انعكست على تصويرهم له، كما في قول أمية بن أبي الصلت:

كل عـــيش وإن تطاول دهرا
منتـــهى أمـــره إلى أن يزولا
فاجعل الموت نصب عينيك واحذر
غولة الدهر إن للدهر غولا[١٢].

حيث اقترن لفظ الدهر عندهم بالموت كما في قول أمية، أو بالنازلة الكريهة كما ورد في المعجم، قيل: «دهرهم أمر: نزل بهم مكروه»[١٣]. لكن أبا تمام خالف ذلك كله في قصيدته هذه فنظر إلى الدهر برضا، وقابله بتفاؤل، وتصالح معه تصالح اطمئنان وأمان. وأبو تمام شاعر اعتاد أن ينتصر لذاته ولفنه. ولذلك، صمد أمام كل مناهض لمذهبه في الشعر على الرغم من المواقع الثقافية المؤثرة التي كان فيها بعضهم. إنه لم يرض أن يضع أحد شعره في ميزان المقايسة مع شعر غيره من السابقين عليه، ولكنه أراد إرادة واثقة أن يكون لشعره، وإن يحسب فنه له أو عليه. من هنا جاءت مخالفته غيره موحية بتجاوبه الشعري مع الموقف الذي انفعل به، بعيداً عن المؤثرات الخارجية التي تفرض عليه أداء مخالفاً لما في نفسه، أو تقوده إلى السير في طريق رسمها له غيره.

علينا ألا ننسى أن هذه القصيدة قالها أبو تمام في المعتصم، وأن المعتصم بات في خيال أبي تمام بطلا يذلل الصعب، ويتحدى بإرادته وقدرته وفعله كل أمر جسيم، وليس أدل على ذلك من وصفه إياه في قصيدته البائية الشهيرة بصفات لا ينالها إلا كل من مازت بطولته كل بطولة ممكنة أو محتملة، قال:

ومطعم النصــر لم تكهم أسنتــه
يوماً ولا حجبت عن روح محتجب
لم يغز قوماً ولم ينهد إلى بلد
لا تقــدمــه جــيش من الرعب
لو لم يقد جحفلا يوم الوغى لغدا
من نفسه وحدها في جحفل لجب[١٤]

إن قائداً يحتل من نفسه هذه المكانة العالية لا تستطيع أية قوة أرضية، مهما بلغت قدرتها، أن تشوه صورته أو أن تفسد أيامه؛ فهو قادر على أن يذلل لشعبه كل عسرة، وأن يزيل عنهم أى بلاء. هكذا كان المعتصم فى خيال الشاعر ووجدانه، وهكذا غدت الأبيات والصور والكلمات فى القصيدة ترسم ملامح بطولته، كما غدت ترسم لأيامه صورا تنسجم مع تلك الملامح. انبثاقا من ذلك جاءت رقة حواشى الدهر؛ فكانت دليلا ممتازاً على أن عهد هذا البطل عهد فريد مميز. لذلك، حق للشاعر بصفته إنساناً أن يتأثر بالحدث العظيم، ويقدر عالياً الهمة التى كانت خلف إنجازه، وأن يرسم ـ انطلاقا من هذا التقدير وذلك التأثر ـ صورة لانقلاب الدهر وتحوله من الخشونة الصارمة إلى الرقة الناعمة.

إذا نظرنا إلى لحظة «الانقلاب» على أنها نقطة فى الحاضر تعود إلى الماضى وتسير نحو المستقبل، فإننا نحكم على أن قسمات الدهر المخيفة ليست ـ على أية حال ـ بعيدة عن الصورة، وإن كانت غائبة عنها؛ فالرقة بالتشكيل الزمنى الذى تلبسته توحى بضديتها التى كانت تحتل مساحة من الماضى القريب، لكن ذلك الوجه البشع للدهر أجبر ـ إن جاز التعبير ـ بفعل قدرة بطل الشاعر، ونفاذ فعله على أن يغير قناعه وأن يلبس ثوباً لين «الحواشى».

ويمكننا القول أيضا: إن الصورة، بالتركيب الذى بناها الشاعر عليه، توحى بأن أبا تمام اعتمد على الذاكرة الجماعية التى كانت تحتفظ بتلك الصورة المخيفة للدهر، وهو حين خالفها أحدث فى النفوس صدمة حتى غدت تتساءل: ما الذى حدث للدهر حتى تغير؟ أو ما الذى جعل الواقع حتى خالف فيه الدهر سننه؟ أو ما الذى طرأ على مشاعر الشاعر حتى ركب الدهر بصورة مناقضة للمألوف منه؟ ومهما كان السؤال الذى تثيره صورة الدهر فى قصيدة أبى تمام هذه، فإنه لا يعدو أن يكون انعكاسا للإثارة التى حفزها الشاعر فى افتتاح قصيدته. ومن المألوف اهتمام أبى تمام بابتداءات قصائده؛ فقد قيل: «كان أبو تمام فخم الابتداء، له روعة، وعليه أبهة»(١٥).

العنصر الفنى المجلوب فى صورة «حواشى الدهر» هنا هو الحوار الداخلى المتفاعل بين العنصر الغائب: «قسوة الدهر»، والعنصر الحاضر: «رقة الدهر». ففى مثل هذا الحوار حياة جدلية حية تكسب الشعر غنى لأنها لا تبقى الأمر عند جانب واحد من الأشياء والأحوال، وإنما تثير جوانب شتى متباينة ومتوائمة فى ظرف تزامنى واحد وفوق رقعة مكانية واحدة أيضا. إنها ـ بلغة أخرى ـ تحيل العنصر الأحادى المفرد إلى مجموعة من العناصر المتعددة والمختلطة التى تشكل، بتعاضدها وتشابكها، جوهر الحياة ومعنى الوجود.

وإذا أدركنا ـ فوق هذا ـ أن «التنعم» المستوحى من الفعل «رقت» الذى اختاره الشاعر، دون سواه، يثير ـ على المستوى اللغوى ـ «التوحش» المستنبط من الفعل «خشنت» المضاد، فإننا نملك إمكان مد التناقض إلى نوعين متعارضين من الحياة: حياة ناعمة هانئة آمنة، وهى التى كان الناس يحيونها زمن المعتصم ـ بطل الشاعر ـ وحياة أخرى باغية مخيفة، وهى الحياة التى غابت ولم يعد لها فرصة للظهور فى الزمن ذاته.

من اللافت للنظر أن أبا تمام جعل «حواشى» الدهر هى التى رقت وليس الدهر نفسه. وفى هذا الاستعمال مجال للتفكير وإجالة النظر فى مسائل مترابطة. إذا عدنا إلى الدلالة اللغوية لكلمة «حواشى» وجدناها تعنى من الشئ «جوانبه وأطرافه»، ومن الإنسان «أهله وخاصته»، وحين تنسب للعيش تعنى النعومة والدعة(١٦). وعلى هذا، تغدو استعارتها للدهر ذات أهداف خاصة بالشاعر. فلو قال: «رق الدهر» لاكتسب قوله صفة العموم. لكنه بنسبته الرقة إلى «حواشى» الدهر لا إلى الدهر نفسه، انتقل إلى التخصيص والحصر. وإذا ربطنا بين هذه «الحواشى» والجو العام للصورة، كما أولنا معناها وقربنا إيحاءاتها، أشرفنا على حق الافتراض بأن الكلمة ولدها حسه المأخوذ بالحضارة الممتدة روعتها فوق كل مكان زمن بطله المعتصم.

كذلك، فإن «حواشى» الدهر غير الدهر، بل قد تكون متضادة معه خصوصا إذا حصرنا اهتمامنا بمعناها اللغوى الذى يربطها بالإنسان. فحاشية الإنسان فيها من الاختلاف معه قدر ما فيها من الاتفاق وإياه. وهذا أمر حقيقى سواء أنظرت له من الجانب الطبقى الاجتماعى أم من الأخلاقى الفردى. بل قد يتصاعد هذا الاختلاف إلى حد التصادم. ولهذا، يمكن أن يظل قاسياً محتفظاً بتجهمه، وأن تظل حواشيه تخالفه وتثور عليه تحقيقّا لخصوصيتها المضادة المتمثلة فى النعومة واللطف.

إذا صح هذا الافتراض، فإن القيمة الفنية لمثل هذه العلاقة الصدامية أكبر لأنها تجسد الانقلاب على الذات، أو تحدى الأقرب من أجل قيمة أبقى وهدف أسمى. وقد تزداد فنية العلاقة عمقاً إذا تبصرنا المقارنة بين «الدهر» و«حواشيه» من جهة الكم أو العدد، فالدهر مفرد والحواشي جمع. ومع أن المفرد من الناس - سواء أكان رب أسرة أم رأس جماعة - يمكن أن يكون له تأثير السحر على المجموع فيقودهم إلى حيث يريدهم أن يكونوا، لكن ذلك لا يحدث إلا فى حالة واحدة هى اقتناعهم بصواب موقفه، وخير مآلهم لديه. أما إذا ما اختلفوا معه أو تناقضوا وإياه، فإنهم يثورون عليه، وقد يستبدلون به غيره.

كلمة «حواشى» التى تجسد صوت المجموع هنا أصبحت - بعد احتفاء الشاعر بها - مهيأة لإقصاء الدهر - صوت الفرد - والحلول محله. ولم تعد علاقتها به فى النص إلا علاقة الإضافة أو الارتباط الذهنى الشكلى. أما الفاعلية الشعرية فقد غدت محصورة بها هى وحدها. لقد غابت إذن صورة الدهر المخيفة أو غيبت، واستدعيت حواشيه بعد أن غدت برقتها أقرب إلى الدلالة التى يقتضيها النص. فكأنها جيل جديد أكثر استيعابا لتبدل الحال والإنسان، لذا أصبح أكثر أهلية للحياة والشغل.

إن حالة الرضا النفسى التى كان يحياها الشاعر وهو يرسم صورة «حواشى الدهر» قد حفزته إلى أن يهبها كل حالات البهجة الممكنة. فهو - كما رأينا - وصفها بالرقة. لكن الرقة تظل - على الرغم من جمالها وجلالها - ذاتية سكونية لا تحقق له كل غاياته الجمالية، لذا أتبعها بصورة حركية نشيطة «فهى تمرمر» ليناً ونعومة.

إن الشاعر - وهو يرسم بانفعاله أشياء الرضا بترتيب مثير - لم يقف عند حدود الدلالات الموضوعية التى حققها التركيب الشعرى، وإنما اهتدى أيضا إلى بعض الكلمات التى رسمت بإيقاع حروفها حركة تحاكى تثنى الجسم واهتزازه. فاللسان الذى يتردد بين «التاء» و«الميم» و«الراء» فى كلمة «تمرمر - ت، مر، مر» إنما يتموج تموج الجسم الراقص المتمايل جهة اليمين وجهة الشمال، ثم إن الصوت المصاحب لتموج اللسان داخل الفم يشكل نغمة موسيقية تحاكى حركة الرقص، أو تصاحبها إن شئت. إذا وعينا هذا جيداً، فإنه يحق لنا أن نردد قول تودوروف: «العمل الأدبى تصنعه الكلمات»[(١٧)].

وعلى أية حال، فإن انتقال «حواشى الدهر» الرقيقة من السكون إلى الحركة لم يكن انتقالا مادياً عادياً، ولكنه انتقال من وضع جميل(جمال السكون)، إلى وضع أكثر جمالا (جمال الحركة المنظمة)؛ لأن «الحواشى» وهى فى وضعها الجديد أضافت إلى لطف الرقة بهجة الحركة. بل إنها فى الحركة الأخاذة الجديدة طردت الانعزال، وتقدمت إلى أن تصبح عضوا فى مجموع تشاركه أفراحه، فإذا كانت رقة «الحواشى» صفة ذاتية فردية، فإن «تمرمرها» حركة نشوى تنشأ فى الذات لكنها أيضا تبعث فى الآخرين نشوة مماثلة، وبذا يتكامل جمال السكون والحركة بتفاعل الذات مع المجموع لتعميم الفرح. و«الفرح - كما قيل - هو الشعور بحياة حافلة منسجمة مع المحيط»[(١٨)].

بهذا تمسى صورة «رقت حواشى الدهر فهى تمرمر»، فى موقعها من البيت، صورة مكثفة تجمع الفرد والجماعة على حالة من السرور بما يجرى من «انقلاب» إلى الأفضل والأكمل؛ زمن الفارس المثال (المعتصم) الذى اتخذ الشاعر أيامه مجالا للثناء.

لا يتوقف الشاعر عند هذه الصورة وما تثيره من معان تعبيرا عن حالة الرضا النفسى التى بدأ قصيدته بها، وإنما يستغرق أوضاعا صورية أخرى زيادة فى تفاعلات تلك الحالة داخل الذات وخارجها. لقد تتبعناه وهو يرسم حالة الرضا تلك فى حدود الذات المتفاعلة مع جماعتها، لكنه يتقدم الآن بها إلى موجودات العالم الخارجى فيرسم لها صورة تعم الأرض والإنسان، وذلك من خلال تشكيل صورة «الثرى» فى الشطر الثانى من البيت الأول: «وغدا الثرى فى حليه يتكسر». فالصورة تستكمل بها الدائرة الكبرى التى شكلتها حركة النفس المنتشية بروعة الانقلاب. بدأت من نقطة ثم انطلقت تكبر وتمتد حتى شكلت تلك الدائرة التى جمعت الذات والآخر والكون، كما سنرى.

من المهم - بداية - أن نسأل عن سر استخدام الشاعر «للثرى» بدلا من أية كلمة أخرى أقرب إلى الذهن منها كالأرض أو الطبيعة مثلا. قد يكون الجواب فى أن الشاعر ميال - كما رأينا فى صورة حواشى الدهر - إلى عدم الوقوف

عند الكلمات العامة، والانشغال، بدلا من ذلك، بما يوحى بالتخصيص. لكن هذا الجواب ـ على صحته ـ غير كاف فى مثل تحليلنا هذا. إن الشاعر لا يستخدم الصور أو الاستعارات لغايات بسيطة قريبة، ولكنه يفعل ذلك لأهداف أبعد. فالأقرب أن تفسر صورة «الثرى» الاستعارية بأنها تستند على أساس المشابهة بين الثرى المجمل بالنبات الغض وشابة مزدانة بجواهر زاهية. وهو تفسير لا يرد أبدا خصوصا إذا ما استبطنا حالات السعادة التى تكون عليها فتاة تحليها تلك الجواهر وقارناها بحالات التموج التى غدا عليها الثرى وهو «يتكسر». لكن للاستعارة هنا وجها آخر يتواءم والهدف المستوحى من النص كله.

إن مثل هذا التواؤم شرط لازم لنجاح أية قراءة لأية جزئية من النص. فالقارئ لا ينطلق ـ وهو يتوقف عند كلمة أو عبارة أو صورة فى قصيدة ما ـ من فراغ، وإنما هو محكوم بجو القصيدة بصفتها نصاً يفرض ذاته ووجوده على كل ما يحتويه حتى يحقق بذلك تكامله المطلوب. علينا، إذن، ونحن ندقق فى اختيار الشاعر لكلماته، أن ننظر إلى العلاقة بين الثرى والنبات ـ الحلية والزينة.

أليس النبات ناتج عملية معقدة يشكل الثرى جزءاً أساسيا فيها؟ بلى، إن النبات لم يكن زينة مجلوبة من خارج الثرى، ولكنه ابن الثرى نفسه. تخلق داخله، وتنشأ على عصارة غذائه، حتى إذا تمالك قوته وحيويته نما ونضج وأزهر وشكل للثرى حلية تزينه وتبعث فيه الزهو والحبور فيتراقص طرباً. أليس من حق الثرى أن يزهو بعد أن رأى ناتج خيره وعطائه؟ يكاد وضع الثرى مع النبات يماثل وضع الأم والأب مع أبنائهما، لذا، ليس غريباً أن يمنح الثرى مشاعر شبيهة بمشاعرهما وهما يريان ناتج جهدهما فى التنشئة والتربية يشمر شباباً ممتلئاً حيوية ووعياً.

من الثرى نما النبات، وعلى النبات يحيا الإنسان والحيوان؛ فالثرى، إذن، هو مصدر الحياة ومانحها. أليس من حقه ـ وهو يرى الحياة التى هو مصدرها متهللة شاكرة ـ أن يفرح لها، وأن يتراقص منتشياً بما أعطى وبما أخذ؟

قلنا إن صورة الفتاة المزدانة بالحلى والجواهر تشكل خلفية لصورة الثرى فى «حليه». لكننا، إذا أمعنا البصر والبصيرة بصورة الثرى، فإننا واجدون فيها فضل جمال على أية صورة تجمع بين المرأة والحلى؛ ذلك أن حلى المرأة جواهر تأتيها من خارج ذاتها، فهى لم تصنعها بنفسها، ثم إن كانت قد صنعتها فإن معظم أشيائها، إن لم تكن كلها، مجلوبة وليست متخلقة. أما حلى الثرى فنبات منه نشأ وإليه يرتد لينشأ حلية زاهية مرة أخرى وفى زمن آخر، وهكذا تظل الدورة دائرة. تأسيساً على هذا، تفسر إضافة «الحلى» إلى «الضمير» العائد على الثرى فى «حليه». فهذا الحلى خاصة الثرى صنعاً ولباساً، لأنه هو الذى صاغه، وهو الذى شكله، بل هو الذى وزع أحجامه وألوانه كى تتلاءم معه مكاناً وزماناً. هذا هو أساس فضل الجمال الذى انماز به حلى الثرى من حلى المرأة.

يجوز لنا ـ بعد وعينا ما سبق ـ الربط بين صورة «الثرى» وصورة «حواشى الدهر» السابقة عليها. إن الحياة التى رأيناها تتدفق زاهية من خلال إيحاءات الكلمات فى بيت المطلع هذا، جاءت بعد أن «رقت حواشى الدهر» لكنها لم تكن كذلك قبل حلول الرقة. فهذه الرقة، إذن، هى نقطة الانبعاث فى عالم كان هامدا وخاملا ومريضا.

لقد شكل ذلك الانبعاث المحدث اتساعاً فى مجال المكان؛ فالنقطة الصغيرة التى ابتدأت من موقع نظر الشاعر مدها بصر خياله المنفعل بها إلى أبعد من ذلك بكثير. وإذا شئنا أن نتحدث بلغة مخالفة، قلنا: إنه قرب كل الأماكن البعيدة والنائية حتى غدت أمامه بقعة ملأى بمظاهر الحبور، تتعادل تماماً مع ما يحس به هو نفسه فى تلك اللحظة النورانية المنسربة فى اللامتناهى.

حركة الخيال تلك فى المكان، امتداداً أو تقريباً، كانت مواكبة لحركة فى الزمان أيضا. فلو دققنا فى ترتيب زمن الأفعال الثلاثة فى البيت (رقت، تمرمر، يتكسر)، لوجدناها متلاحقة بتتابع تلقائى. فالفعل الماضى «رقت» تحول إلى حاضر متحرك «تمرمر» ثم تبع هذا حاضر جديد متحرك أيضا «يتكسر». ومع أن الحركة الأخيرة كانت أوسع مدى لكنها أتت بتأثير الفعل السابق، (فالواو) العاطفة فى «و غدا» إشعار بأن وجود الفعل بعدها مرتبط بوجود الفعل قبلها. ثم إن كلمة «غدا» السابقة على الفعل «يتكسر» توحى، من خلال زمنها غير المحدد، بأنها ساعدت هذا الفعل على الانعتاق والتحرر والانطلاق فى آفاق ليست متناهية، ذلك لأن الأفعال

الناقصة المشعرة بزمن ما لا تقيد تركيبها بذلك الزمن وإنما تنفتح على اللامحدود.

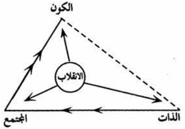
إن الفعل ورد الفعل يتطلبان ـ على المستوى الحياتي العملي ـ وقتا للتأمل والاستيعاب والإثارة قبل أن يصل الأمر إلى التجاوب الحركي (التمرمر، والتكسر)، لكن الشاعر اختصر الزمن، وجعلنا نرى ذلك يحدث بسرعة مذهلة. وهكذا استطاع في صورتيه السابقتين أن يختزل الزمان والمكان فيقربهما مجتمعين وموحدين في أخيلتنا، كما تجمعا وتوحدا من قبل في خياله.

ومن واقع الاستيعاب والتجاوب الحركي نوجز العلاقة بين العبارات الثلاث التالية:

رقت حواشي الدهر ← هي تمرمر و غدا الثرى في حليه يتكسر

توحي العبارة الأولى باستيعاب فكرة «الانقلاب» السابق ذكره استيعاباً روحياً وعقلياً. أما العبارة الثانية، فتوحي بنقل الفكرة إلى فعل عملي يجسدها ويبرزها. إن رقة الدهر التي كانت حلماً ثم أمست واقعا هي ـ كأي حدث طارئ مؤثر ـ بحاجة إلى هضم وتمثل داخلي ذاتي قبل أن تتحول إلى حركة ظاهرة تعلي من قيمة هذه الرقة المحمودة وتنشرها داخل المجموع لينفعلوا بها ويعقلوا قيمتها.

أما العبارة الثالثة، فتوحي بأن تأثر الذات والمجتمع امتد إلى الحياة والكون، فكان الثرى كله منتشياً بما حدث. لعل المثلث التالي يجسد حركة الانقلاب من الذات إلى الكون مروراً بالمجتمع:



كل من صورة «حواشي الدهر»و«الثرى» في الواقع، يحوي عناصر متعددة ومركبة تركيباً معقداً وموحداً في آن. ففي الأولى تجسيد للدهر ونقله من معنى مجرد إلى شئ عيني له حواش، كما شخصت هذه الحواشي واكتسبت صفة من خصائص الإنسان. ومثل ذلك الصورة الثانية؛ إذ شخص الثرى وصار له حلي، ثم اكتسب حركة من حركات الإنسان أيضاً. لقد تجمعت هذه العناصر المتعددة كلها (المعنى المجرد، والشئ الجامد، والإنسان الحي) وتآلفت واتحدت ضمن الزمان والمكان.

البيت بصورتيه السابقتين فاتحة القصيدة كلها. لذا بناه مصرعا على نهج أغلب الشعراء في زمانه وقبل زمانه، لكنه لم يكتف بذلك، وإنما أضاف إليه احتفاء زائداً بحرف الروى (الراء)؛ إذ جعل له الغلبة على غيره من أحرف الكلمات المصاحبة. بدأ البيت به، ثم وزعه على جسد البيت توزيعاً شاملا (أربع مرات في الشطر الأول، ومرتين في الثاني). لقد كان أول حرف ينطق به وآخر حرف ينتهي عنده كلامه، بل أخذه روياً ثابتاً لكل أبيات القصيدة. لعل احتفاء الشاعر بهذا الحرف أتى من أنه أول حرف تبدأ به كلمة (رقت)، والرقة ـ كما تعلم ـ كانت مبعث سروره، والباب الذى عبرت منه كل تلك المعاني الغنية.

تضمن بيت المطلع ـ كما قد لاحظنا ـ خلاصة مشاعر الرضا التي ثورها ذلك الانقلاب الثمين في حياة الناس، لكن المطلع هذا كان منطلق الشاعر إلى التوقف عند حالات ذلك الانقلاب وإيجاد العلاقات بينها أو بين أشيائها، وتقديم هذا كله بأسلوب حواري بين نصوص حاضرة وأخرى غائبة، كما رأيناه يفعل فيما سبق من تحليل.

١/ب

يستوقفنا في البيت الثاني صورتان أساسيتان هما: صورة «الصيف»، وصورة «الشتاء». أما العلاقة بينهما فهي علاقة الفعل «الصيف» بالفاعل «الشتاء» أو السبب بالمسبب. لعل كلمة يد التي استعارها الشتاء من الإنسان، «يد الشتاء» تحفزنا لأن نضع العلاقة في وضع آخر أكثر قرباً من الإيحاء، فنجعلها علاقة الناتج (الصيف) بالعامل المنتج (الشتاء). فالناتج الذي ابتدأ البيت به يعيد إلى الخاطر سمة الفرحة الكبرى في بيت المطلع، لذا يصبح «الشتاء» الذي صير هذا الناتج المفرح بيده العاملة فعلا مؤثراً في الحياة. وبذلك يكتسب في موقعه من البيت صفة البطولة التي تتعادل في

خيال الشاعر مع صفة البطولة التي اتسم بها بطل القصيدة ـ المعتصم.

قلت لتوى: إن صورة «الصيف» أو «الناتج» تتضمن مشاعر الحبور، وقولى هذا مستند إلى صياغة الصورة. كان الشاعر فى صورتى «حواشى الدهر» و «الثرى» قد احتفى بالإنسان ومظاهر سعادته، وهو هنا يتابع الاحتفاء نفسه. إن كلمة «المصيف» فى عبارة «نزلت مقدمة المصيف حميدة» مبنية بذكاء، لأن حرف «الميم» المضاف إلى الصيف نقل الصيف من معناه المجرد إلى دلالة عملية، فأمسى فى موضعه إيحاء بالزمان أو المكان الذى يتخذه الإنسان محطة لراحته ومتعته وفائدته. وهذا يعنى أن كلمة «مصيف» فى موضعها من الصورة جمعت بين «الصيف» و«الإنسان» المستمتع به والمنتفع منه. وفى هذا إيحاء بنوعية الصيف أيضا؛ إذ لو لم يكن جميلا وغنيا ما عاشه الإنسان براحة واطمئنان.

كلمة «حميدة» فى العبارة السابقة، أيضا، شبيهة بكلمة «المصيف» فهى ليست مرادفة لكلمة جميلة ـ كما قد يظن – ذلك لأن الحمد يأتى بعد أن تطمئن نفس الحامد وترتاح إلى ما تكسبه يداه من خير وجمال. وهذا يعنى أن كلمة «حميدة» فى موضعها جمعت بين «المفيد الجميل» و«الإنسان الحامد»، بل إن الحمد بناء الكلمة على وزن «فعيل» منح صفة التكثير أو المبالغة؛ لقد فعل البحترى الأمر نفسه فى قصيدة حين اختار «أحمد» بدلا من «أجمل» فى قوله:

أرى أقصر الأيام أحمد فى الصبا

وأطولها ما كان فيه مذمما

وكنت قد ناقشت ذلك فى قراءتى لتلك القصيدة (١٩).

نعود إلى كلمة «مقدمة» التى رغب الشاعر فى إضافة «المصيف» إليها لنتعرف إلى القيمة التى جنتها من هذا التركيب. قد نستجلى هذه القيمة إذا حاولنا النظر إلى الصورة مجردة منها، فلو قال: «نزل الصيف حميداً»، لكان كمن خرج من الصيف وحكم عليه حكم تذكر عام، لكن بوضعه المقدمة قبل المصيف أو إضافته المصيف إليها أصبح كمن يعيش بهجة الصيف منذ بدايته إلى نهايته، ثم إنه بذلك زاد من زمن المتعة، فكلمة «مقدمة» فى موضعها منحته طاقة تعبيرية كبرى حين جعلت جمال الخير موصولا وممتدا عبر الربيع والصيف، فمقدمة الصيف امتداد لنهاية الربيع إن لم تكن الربيع ذاته، وهكذا وسع رقعة الجمال والفائدة زمانا ومكانا. كما أنه بهذه الصياغة عاد إلى أسلوبه المفضل؛ وهو التحول من العموم إلى الخصوص طلباً للزيادة فى التمعن والتملى من ناحية، وجلباً للمتعة الفنية والفكرية من ناحية أخرى.

لقد جاء إلى الأسلوب ذاته فى استخدامه الفعل «نزل» الذى ابتدأ البيت والصورة به. فهذا الفعل يشكل رابطة بين البيتين: الثانى والأول قبله، لأن نزول مقدمة المصيف حميدة أتى بداية لجواب تفصيلى عن سؤالين يحتملهما البيت الأول. فمن يسمع قول الشاعر: «رقت حواشى الدهر» يمكنه أن يسأل: كيف تم انقلاب الدهر؟ أو بماذا تم الانقلاب؟

والجواب التفصيلى على أى من السؤالين بدأ بالفعل «نزل» فى: «نزلت مقدمة المصيف حميدة»، لكن الفعل «نزل» يؤلف أيضا رابطا بين صورة الصيف وصورة الشتاء بدليل تعلق ما بعد واو الحال بحدوثه. وهذا يعنى أن فعل النزول اقترن بحال كان فيها فعل الشتاء حياً أو مؤثرا يستوجب الاهتمام.

لا يخفى أن استعارة الشاعر للشتاء يداً استمرار لاحتفائه الثابت بالإنسان، ولكنه فى هذه الاستعارة يبرز الإنسان عاملاً منتجا للخير، بينما رأيناه فى صورة «المصيف» يقدمه إنساناً مستهلكاً لذلك الخير. إن هذا يعيد ما كنا لمسناه فى بداية حديثنا عن صورة «حواشى الدهر» من أن الانقلاب الحياتى جاء لوقته، ولذلك وجد من يندفع لإحداثه، كما وجد من يستقبله بحماسة لدى حدوثه. وبكلمة أخرى، كان ذلك الانقلاب المبهج فى زمانه هدفا نبيلا للإنسان منتجاً ومستهلكاً. لأجل هذا جاءت كلمة «حميدة» فى صورة المصيف، كما رأينا، ولأجل هذا أيضا وردت عبارة «لا تكفر» فى صورة الشتاء: «ويد الشتاء جديدة لا تكفر».

ما قد يستغرب فى صورة الشتاء تعلق الشاعر بعبارة «لا تكفر»، وعزوفه عن عبارة أخرى أقرب إلى الذهن والاستعمال هى «لا تنكر» التى تنسجم مع قافيته المختارة. وحلا للاستغراب نستحضر تأثير الفكر الإسلامى فى شعر أبى تمام،

بخاصة المجالات التى يتجلى فيها هذا الفكر كالكلمات والعبارات والصور التى اكتسبت به دلالات خاصة [٢٠]. وكلمة «الكفر» فى مفهوم الإسلام تقع على الطرف المناقض لكلمة «الإيمان». لذا، فهى أبشع وقعا على سمع المسلم من أية كلمة أخرى تحمل دلالتها. ويبدو أن أبا تمام استفاد من هذا فى صورة الشتاء، فجعل الموقن بفضل «يد الشتاء» مؤمنا «لا يكفر»، وأوحى ـ بلغة غير مكتوبة ـ بأن المنكر لهذا الفضل كافر. وإذا عدنا إلى استقراء ما فى خياله من معادلة بين فعل بطله (المعتصم) «ويد الشتاء» فى إحداث (الانقلاب) الأفضل، أدركنا الجانب السياسى والدينى من وراء اختياره لعبارة «لا تكفر» دون سواها.

أما كلمة «جديدة» التى وردت صفة ليد الشتاء، فلها فى موقعها مناسبة ودلالة. لقد كانت «يد الشتاء» رمزا للعمل الذى تم إنجازه على يد عامل جاد، وأى عمل كهذا لابد أن يكون له جنى طيب، وأن يكون هناك أناس كثيرون ينتظرون قطفه والانتفاع به. لهذا، كان ورود كلمة «جديدة» إخبارا عن «يد الشتاء» حتى يكون فيها تذكير لأولئك المنتفعين باليد التى كافحت حتى تجلب ذلك الجنى، بل إن ذلك الجنى جديد، وجدته دليل على جدة فعل الشتاء الذى يجب ألا ينسى وألا يكفر.

إن هذا يعيدنا إلى استحضار «مقدمة المصيف» التى وصفت بأنها «حميدة»؛ فهذه المقدمة هى فى الواقع بشائر النعمة الحميدة التى أحدثتها يد الشتاء الجديدة. وهكذا تصبح كلمتا «حميدة» و«جديدة» فى موضعهما كلمتين تتناوبان الدلالة المعنوية، وهما فى الوقت نفسه تتوازنان إيقاعا، ولربما هيأ هذا التوازن الإيقاعى السبيل إلى ذلك التناوب الدلالى.

كرر الشاعر «الشتاء» و«المصيف» فى البيت الثالث، لكنه كان تكرارا لغاية، فالشتاء هنا مازال هو الباعث على الانقلاب كما كان شأنه فى البيت السابق، لكنه هنا يقدم بطريقة عكسية. أراد الشاعر هنا أن يفترض غياب الشتاء عن الفعل والعمل كى يوجه الانتباه إلى النتيجة السالبة المترتبة على ذلك الغياب. إن هذا يشير ـ على المستوى الفنى ـ إلى استغلال طاقة اللغة فى تواؤمها وتناقضها لتحقيق الهدف الساعى إلى تعميق المعنى وتكريسه ووضعه أمام البصر وفى ثنايا البصيرة.

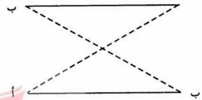
فصورة «المصيف» ذى الهشائم التى لا تثمر تقف ـ بعد تلقيها فى الوجدان ـ مقابل صورة ذلك «المصيف» الذى نزلت مقدمته حميدة لما كان فيها من خضرة وثمر. عند تلقى الوجدان هاتين الصورتين بشعورين متنافرين، يثار تساؤل يقودنا جوابه إلى رؤية أن المسبب فى إحداث الصورتين هو الشتاء حضوراً وغياباً؛ فحضوره كفيل بحضور النعمة، وغيابه لا يورث إلا النقمة.

ولزيادة الإمعان فى إظهار فضل حضور الشتاء وسوء غيابه على الإنسان والكون، عزم الشاعر على استهلال طاقة البناء الصرفى للغة فاستخدم كلمة (لاقى) بدلا من «لقى»، إذ لا يخفى أن وزن «فاعل» الذى عليه كلمة «لاقى» يوحى بتكرار الفعل «لقى» أو استمراره. إن هذا ليؤكد خطورة غياب الشتاء، فسوء ذلك الغياب لا يأتى مرة واحدة فقط، كما كان يمكن أن تدل عليه كلمة «لقى» لو استعملها، لكنه يعنى تكرار ذلك السوء أو استمراره.

وإذا عدنا مرة أخرى إلى معادلة فعل المعتصم بفعل الشتاء، أدركنا عمق الهدف السياسى الذى يوحى به المعنى. إن انقطاع سوء الحال كان قد قرن منذ البيت الأول بحضور المعتصم، فكان هذا القائد ـ كما كان الشتاء ـ قطب تغيير الحياة إلى الأحسن والأجمل.

لعل هذا يدفعنا إلى أن نتبصر الصورتين اللتين بنى الشتاء عليهما فى هذا البيت والبيت السابق عليه لنقف على الاختلاف والاتفاق بينهما، ونجتهد فى الوصول إلى أسباب ذلك. كانت الصورة الأولى للشتاء: «يد الشتاء جديدة لا تكفر» ذات طبيعة عامة تتحدث عن النعمة الجديدة، والعمل المؤثر الذى لا ينكر فضله. لكن الصورة الثانية: «غرس الشتاء بكفه» ذات طبيعة تخصصية تفصيلية تمثلها كلمة «غرس» من جهة، وكلمة «كفه» من جهة أخرى. والكلمتان توحيان بالإصرار على أن يتم عمل الغرس بكف الغارس (الشتاء) نفسه، تحقيقا للعزم على إنجاز مهمة العمل بالكفاءة الذاتية حتى تأتى الفائدة على قدر الآمال الكبيرة المرجوة. إن صورتى الشتاء اختلفتا لتتكاملا، وكانت كل منهما فى موضعها لازمة؛ لأن الشاعر كان بحاجة لأن ينتقل من التعميم إلى التخصيص، وهذا شأنه فى مواقف أخرى مماثلة.

وإذا شئنا الوقوف على حذق الشاعر وبراعته فى تشكيل صورة الشتاء وصورة المصيف فى البيتين الثانى والثالث، فإن علينا الإمعان فيما يمكن أن نسميه «تبادل المواقع»، ففى البيت الثانى شكلت صورة المصيف شطره الأول، وصورة الشتاء شطره الثانى. أما فى البيت الثالث فانعكس الوضع؛ إذ احتلت صورة الشتاء الشطر الأول، بينما احتلت صورة المصيف الشطر الثانى، فإذا جعلنا «أ» رمزاً للمصيف، و «ب» رمزا للشتاء، فإن الصورتين تأخذان الشكل التالى:



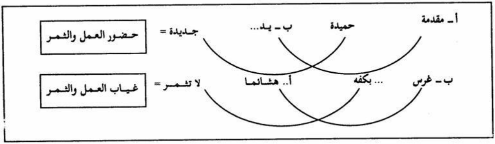
هذه المعاكسة فى المواقع تذكرنا بمعاكسة المعانى فى البيتين، ولرؤية ذلك بوضوح نأخذ من الصورتين فيهما عناصرهما الأساسية للملاحظة والمقارنة كما فى الشكل أسفل الصفحة.

فالغرس بالكف هو فعل تلك اليد الجديدة التى أنتجت مقدمة حميدة الثمر، لكن العدول عن الغرس مناقض لذلك الفعل وجالب لهشائم لا ثمر فيها، وهى لهذا لا تستوجب حمداً كما استوجبته تلك المقدمة المثمرة.

لقد أدى تبادل المواقع ذلك إلى تبادل فى مساقط النغم، مما استدعى الاحتفاظ بإيقاع يجتمعان عليه. ومع أن الروى قد يكون كافياً لتوحيد الإيقاعات المتبادلة بين البيتين، فإن الصورتين وفرتا إيقاعاً أوسع ولدته عبارة «لا تكفر» فى الأولى، وعبارة «لا تثمر» فى الثانية، فالعبارتان تتوازيان وتتحدان فى النغمة والإيقاع على الرغم من أنهما فى موضعيهما تتناقضان بل تؤكدان تناقض صورتيهما، فبراعة الشاعر تتجلى فى توزيع الصورتين على أساس من التبادل والاختلاف والتناقض، ولكنه أساس منظم النغم، موحد المعنى. وفى هذا تحقيق عملى لقول جويو: «المعنى جوهر موسيقى البيت»(٢١).

من اللافت للنظر التوافق الإيقاعى بين كلمة «كفه» فى البيت الثالث وكلمة «حليه» فى البيت الأول، لكننا إذا استحضرنا المعانى الأساسية التى سرت فى مجمل الأبيات الثلاثة، فإننا واجدون سبباً ممكناً لهذا التوافق. «فالحلية» التى يزدان بها الثرى مزهوا هى فى الواقع ـ كما أشرنا مراراً ـ من صنع «كف» الشتاء. وإذا ما تنبهنا إلى أن كلمة «وبله» فى البيت الرابع تتوافق إيقاعياً مع الكلمتين السابقتين أيضاً، أصبحنا أمام ثلاث كلمات ـ كفه، حليه، وبله ـ تساند القافية وغيرها فى جمع هذه الأبيات على نغمة موسيقية واحدة، وهى كلمات مترابطة الدلالة والمعنى أيضاً؛ لأن «الوبل» هو ما تحتاج النبتة التى غرستها «الكف» حتى تنمو وتشكل للثرى «حليه» تزين هامته. وهكذا اجتمعت العناصر الأربعة الأساسية لإنجاح كل زرع هى: «الكف» الغارسة/ و«الثرى» المستقبل/ و«الوبل» المحيى / والنبات النامى: «الحلى».

فالتفاعل بين هذه العناصر هو التفاعل الخلاق الذى تحتاجه كل ولادة جديدة فى كل شئ حى كما أشارت لذلك الآية الكريمة: ﴿وجعلنا من الماء كل شئ حى﴾(٢٢).



لعل القيمة الحقيقية للأبيات السابقة فى قدرتها على الإيحاء بولادة جديدة فى حياة الناس وأشيائهم من خلال صياغة مؤثرة تشد الإنسان شداً خفياً وقوياً فى آن.

البيت الرابع يشكل - على أية حال - جانباً آخر من صورة «الشتاء / المعتصم»، وهى صورة تلح على الإيمان بالقيمة الكبرى للإخلاص فى العمل الفردى. لقد اعتاد الشتاء (وينطبق هذا على المعتصم أيضا) على إنقاذ البلاد من بلاء مؤكد، كما فى الصورة: «كم ليلة آسى البلاد بنفسه». للفعل «آسى» فى موقعه من الصورة دلالات متعددة منها المداواة، وهذه دلالة محتملة إذا استحضرنا قدرة الشتاء على شفاء الأرض من القحط. وكلمة «نفسه» فى الصورة توحى بالعمل الذاتى المباشر، على أساس أنه نموذج فى العمل فلا يترفع عن القيام بالعمل المجدى للمجموع. لكن صياغة الصورة تمنح الفعل «آسى» دلالة أخرى هى الفداء. كأن الشتاء - ومثله المعتصم - افتدى البلاد حين أمدها بكل ما لديه من خير وقدرة، بل لكأنه بذلك فضلها على نفسه حين نسى ذاته وعمل جاهداً لإنقاذها من المحنة.

إن الصورة توحى بنجاح التضحية الفردية حين توجه، بإخلاص، لصالح الجماعة. ها هنا تكمن قيمة المواساة أو الفداء. ولأن الشاعر أراد القول: إن هذه التضحية طبع لا تكلف، فقد استخدم أسلوب التكثير المتمثل بـ «كم» الخبرية، وأسلوب التكرار أو الاستمرار المتمثل بصياغة الفعل «آسى» على وزن «فاعل». لقد أوحى بأن تكرار الفعل مرات كثيرة إنما كان بدافع خفى متجذر فى طبع الفاعل «الشتاء/ المعتصم» الذى لا يستطيع أن يفلت من قوة دفعه حتى لو حاول ذلك.

أما إصراره على كلمة «ليلة» فيحتمل أحد معنيين: الأول أن ليلة ترمز بشدة ظلامها إلى هول المصيبة التى استوجب جلاؤها من الشتاء (المعتصم) فداء عظيماً. والثانى أن تضحية الشتاء (المعتصم) تلك كانت تلبية لرغبة ملحة، ودافع نفسى قوى، فهى مبرأة من أى هدف إعلامى.

وأما كلمة «مثعنجر» التى وردت وصفاً للوبل، فأعتقد أن غاية كبرى وراء اختيار أبى تمام لها؛ فهى - من الناحية اللغوية - جاءت متناسبة مع موصوفها، فقد جاء فى وصف الوبل بأنه «المطر الشديد الضخم القطر»[٢٣]، وهى - من الناحية الإيحائية - تتناسب والتضحية التى رأينا عظمتها. كأن تلك التضحية كانت بحاجة إلى كلمة مناسبة تصف حجم عطائها وغرابته، ولما لم تقنع الشاعر أية كلمة من الكلمات المألوفة هداه تفكيره إلى هذه الكلمة الغريبة التى توحى، فى جانب منها، بغزارة الوبل وتشابك حباله وسرعة اندفاعاته، كما توحى - فى جانب آخر - باكتساب هذا الوبل صفة الإنسان المزدهى بما يفعل، وخصوصاً حين يرى ابتهال «البلاد» وحسن استقبالها له. لقد اجتمعت فى الكلمة أوصاف الشتاء السابقة بكل ما حوته من نفحات الخير المهداة إلى المكان المتشوف لها، لكأن كلمة «مثعنجر» هذه تتضمن تجسيداً للبطولة والرضا النفسى المصاحب لها، بخاصة حين يرى البطل «الوبل - المعتصم» قيمة عمله فى وجوه الآخرين وحياتهم.

كان دواء البلاد فى الوبل المثعنجر، لكنه دواء مر، فالناس فى مثل غزارته يعانون من مشكلات هو سببها، لكنهم - مع ذلك - يحتملون مرارته لأن آمالهم ومصائرهم متعلقة به، فلو خطر لأحدنا - اعتمادا على إيحاء البيت - أن يشخص البلاد مريضاً لتهيأ له الشتاء طبيباً متفانياً، ولغدا الوبل المثعنجر هو الدواء المر، ولكنه الدواء اللازم لأنه هو وحده القادر على أن يشفى ذلك المريض.

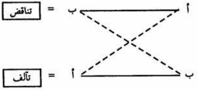
وإذا أردنا قراءة ما خلف الصورة لاكتمال معناها ظاهرا وباطناً، قلنا: ربما أوحى تركيب البيت بأن مرض البلاد جلبته الحركات الداخلية والخارجية التى كان من الممكن، لو تركت، أن تفتك بها، لهذا وهبت طبيباً ماهرا، هو المعتصم الذى استطاع - بحكمته وجرأته وحزمه وتضحياته - أن يعيد الصحة والعافية لذلك الجسد المريض، لكنه استخدم لغايته دواء مرا هو الحرب التى كانت - على قسوتها - لازمة لاستئصال جرثومة البغى ولاسترجاع السلامة إلى كل بقعة من جسد الدولة.

١ / جـ

لعل البيت الخامس ورد بصياغة خاصة لتأكيد هذه الحقيقة. فقد بنى على أساس تبادلى بين المطر والصحو، كما كان الحال سابقاً حين اعتمد تبادل المواقع بين الشتاء والصيف:

مطر يذوب الصحو منه وبعده
صحو يكاد من الغضارة يمطر

فإذا كان (أ) يشير إلى المطر و (ب) يشير إلى الصحو، فإن الشكل الناتج من اجتماعهما فى البيت يصبح كالآتى:



تبادل المواقع بين المطر والصحو يختلف فى هدفه عن تبادل المواقع بين الشتاء والصيف، خصوصاً أنه حدث هنا فى بيت واحد، بينما حدث هناك فى بيتين متتالين.

إن القدرة المدهشة لهذا الشاعر فى قصيدته هذه تتمثل فى أنه يبنى صوراً شعرية من كلمات تبدو مترادفة (كالشتاء والوبل، والمطر)، لكن كل واحدة توحى فى موقعها بمعان مختلفة عن غيرها، حتى إن متلقى هذه الكلمات فى أماكنها من الصور ليوقن أن كلا منها لازمة فى موضعها، ولا تسد أى منها مكان أختها.

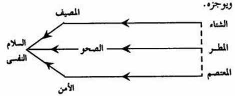
يبدو من مظاهر هذا البيت الخامس أنه من أغرب أبيات القصيدة وأعقدها، إن لم يكن من أغرب أبيات أبى تمام فى شعره كله، ولعل الغرابة فيه من التصرف فى ثنائية «المطر» و«الصحو»، لكننا حين نقرنه بالأبيات السابقة تنجلى غرابته ويحل إشكاله، كما سنرى.

اختلف فى رواية كلمة «يذوب»، فقيل: هى «يذوق» وقيل: هى «يموت»[٢٤]، وأقول: بل هى «يذوب» والكلمة فى مكانها لائقة؛ فالمعنى الذى توحى به صورة «المطر» الذى «يذوب الصحو منه» هو التحول من حال إلى حال، كذوبان الثلج من كتلة متماسكة إلى ماء سائل. وذوبان الصحو من المطر هنا يعنى تحوله من الشدة إلى اللين ومن العسر إلى اليسر. فالمطر - على ما فيه من خير - شديد القسوة على النفوس، لكن الناس - مع ذلك - تشتاق إليه وتحتمله. وحين يأتى المطر على النحو الذى يتمناه الناس ويؤدى لهم كفايتهم منه، يتحول شوقهم إلى الصحو فتطلبه أمانيهم، لا سيما أن الصحو يمنحهم الرعى وجنى ناتج ذاك المطر الذى كان. فالصحو الذى فى الصورة، إذن، ليس أى صحو، ولكنه الصحو الذى يشكله ذلك المطر المرغوب. أو - بكلمة أخرى - نحن، فى الصورة، أمام مطر معهود يذوب منه صحو منشود.

لكننا، فى البيت، أمام مطرين وصحوين. وتحليلنا كان لمطر واحد وصحو واحد وردا فى الصورة الأولى التى كانت فاتحة البيت: «مطر يذوب الصحو منه»، فكيف يمكن توجيه معنى الآخرين. لقد أعاد «المطر» هنا الوظيفة السابقة للشتاء العامل، كما أوحى «الصحو» بقيمة المصيف الناتج. لكن الصحو هنا صحوان، وهذا الذى يثير الإشكال والغموض. قد نصل إلى تأويل ذلك إذا تذكرنا احتفاء الشاعر منذ بداية القصيدة بالإنسان ومشاعره، وتعمده تشكيل الصور على الهيئة التى تؤول إلى إمتاعه وراحته. بناء على هذا، يغدو «المطر» ونقيضه «الصحو» المتولد منه يتآلفان فيؤلفان صحوا نفسيا يلامس أعماق الإنسان ويبعث فيه الأمان والاطمئنان: لعل هذا هو المعنى المحتمل للصحو الماطر فى الصورة الثانية من البيت: «وبعده صحو يكاد من الغضارة يمطر» لعله السلام النفسى الذى أصبح «يمطر» الروح «غضارة» من الهناءة والراحة والهدوء وكل ما يحتفظ به المعجم من دلالات توحى بالأمان والسلام.

وهكذا، تولد النقيض من نقيضه (الصحو من المطر)، وتآلفا (الصحو يمطر غضارة) ليوفرا للروح الإنسانية هدوءا وأمنا وسلاما. لهذه الغاية تم تبادل المواقع فى البيت بين ثنائية «المطر» و«الصحو»، كما بيّنا فى الرسم.

لكن يظل تناقض المطر والصحو وتآلفهما تأكيدا لتفاعل الشتاء والصيف، وتعامل المعتصم مع الأحداث، فكل ذلك يصب فى معين واحد هو بعث جو من الأمان والسلام فى نفوس الناس وحياتهم. ولعل الرسم التالى يقرب ذلك ويوجزه.



إن الصحو والمطر اللذين كانا فى البيت الخامس - مع تآلفهما - مختلفى الصفة، أصبحا فى البيت السادس ذوى سمة واحدة، لذلك اتحدا وأطلق عليهما اسم واحد: فالمطر

غيث، والصحو غيث، لكن الأول غيث تراه: «فالأنواء غيث ظاهر لك وجهه»، أما الثانى فغيث تعيشه وإن كنت لا تستطيع رؤيته: «والصحو غيث مضمر».

أتى هذا البيت لتقريب ما غمض فى السابق فجمع بعد تفريق، وأصبح الأمر قريباً من الانكشاف. ما فعله الشاعر هنا هو أنه وحد المعنى على أساس حاجة الإنسان إلى المطر وإلى الصحو. وفى هذا تذكير بالمعنى الأصلى لكلمة غيث: فغيث وغوث ترتدان إلى الفعل (غاث) بمعنى: نصر وأعان [٢٥]. وبذا، يغدو حضور كل منهما فى موعده «غوثا» يعين الإنسان المتلهف لمقدمه.

نعود إلى الأسس النفسية التى بنى الشاعر عليها صور هذين البيتين لنرى أنه اعتمد على الزمن قصراً وطولاً؛ إذ جعل الشدة المقترنة بالزمن قصيرة قياساً بالراحة المنتظرة «بعده». كأنه أراد إقناع النفوس بتقبل قسوة الأول انتظاراً لما يتلوها من «غوث» أو نعيم ممتد وباق. ومن أجل الإغراء بطيب ذاك النعيم المأمول استعان بأسلوب مجازى تصويرى معبر: فهو «صحو يكاد من الغضارة يمطر»، وهو ما عبرنا عنه بالسلام النفسى فى الرسم. إنها القسوة التى تلد الرحمة كما قال:

فقسا ليزدجروا ومن يك حازماً
فليقس أحياناً على من يرحم [٢٦]

أو التعب الذى تعبر من فوق جسره الراحة الكبرى:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال إلا على جسر من التعب [٢٧]

لا يخفى أن التوافق بين المطر والصحو فى شطرى البيت الخامس قد انعكس فى تبادل مواقع الصورة، كما قد رسمنا ذلك سابقاً، وقد أدى ذلك إلى تبادل مواطن الإيقاع أيضاً، ولعل وحدة الغاية التى أدت إلى انسجامهما قد ألفت توافقاً مماثلاً فى البيت السادس تمثل فى ترديد الاسم الذى اشتركا فيه: فالمطر غيث، والصحو غيث.

١/ د

إن شتاء ينتج بمطره الخير والجمال ليستحق أن يكون له من ناتجه نصيب. لعل هذا ما آل إليه إحساس الشاعر وهو يرسم الصورة، فى البيت السابع، التى جمعت بين «الثرى» و«السحاب» فى رباط نبيل لا يكون إلا بين أنثى محبة/ ورجل متيم. ومع أن الصورة ابتدأت بكلمة «ندى» ـ «وندى إذا ادهنت به لمم الثرى» ـ فإن الطرفين الأساسيين فيها هما: «الثرى» من جهة، و«السحاب» من جهة أخرى.

علينا أن نعود ـ ارتداداً من هذه الصورة ـ إلى صورة «الثرى» فى البيت الأول. فهناك رابط قوى بين الصورتين؛ لأن الثرى هنا وهناك هو الفتاة المزهوة بجمالها و«الحلى» هناك هو «اللمم» المدهنة بالندى هنا. لكن هذا التشابه فى الأشياء يخفى فارقاً وحيدا ومهما بين الصورتين، هو السلوك الذى سلكه «الثرى» بعد أن منح صفات الجمال الأنثوى.

كان «الثرى» فى البيت الأول فتاة تتراقص نشوى بجمالها وجمال حليها، لا هدف لها سوى إمتاع نفسها والآخرين المعجبين برقصها. أما الثرى فى هذا البيت فعروس تتهيأ لاستقبال فارسها «السحاب» الذى حلمت به واشتاقت إلى مقدمه، لذا أبدت كل زينتها وتعطرت بقطرات من «الندى»، استكمالاً لجمالها وإبرازاً لأنوثتها. بل إن صياغة الصورة لتوحى بأنها فعلت ذلك كله عن سابق تدبير وتخطيط لتجذب إليها فارس الأحلام المنتظر. لقد نجحت، فعلاً، فى مسعاها وتخطيطها فشغفته حباً، فأتاها مسحوراً وكان «معذراً» فى انبهاره بأنوثتها التى لا يستطيع أن يقاومها رجل كما تنبئنا الصورة الثانية: «خلت السحاب أتاه وهو معذر».

اختلف فى كلمة «معذر» فقالوا هى اسم فاعل «معذر» (بكسر الذال المشددة) وشرحه عندهم: «إذا سقط الندى بالليل ورأيت تلك القطرات بالنهار حسبتها قد مر عليها السحاب مقيماً لعذره عنده (أى الثرى) بهذا المطر القليل، فعل المقصر فى الشئ، تقديره خلته أتاه مقصراً». ولا يخفى أن هذا يتناقض مع الفحوى العام للأبيات؛ لأن الشاعر حرص فى كل صورة على أن يأتى الشئ على القدر المأمول، لذا، ليس هناك إمكان للتفكير فى أى تقصير. وإذا كان الندى يشكل قطرات قليلة من الماء هنا، فذلك لأن النباتات

والزهور التى ألفت لم الثرى لا تحتاج، حتى تشكل لوحة جمالية أخاذة، إلا إلى هذا القدر.

وقالوا: هى «مغدر» ـ بالغين وبفتح الدال المشددة أو بكسرها ـ على أساس أنها وصف للسحاب؛ أى «جعلت له غدائر»، أو وصف للثرى، بمعنى أنه «قد غدر لماء»(٢٨). وسبب كل هذا الاختلاف توقفهم عند الوضع المحدد للكلمة وتقيدهم بظاهرها، وعدم التجاوز إلى الربط بينها وبين جو الأبيات الأخرى السابقة عليها أو اللاحقة بها.

ورأيى أنها «معذر» ـ بفتح الذال المشددة. وهى اسم مفعول من «عذر الرجل: تكلف العذر»(٢٩)؛ كأن الشاعر أوجد العذر لنفسه حين لم يستطع مقاومة ذلك الجمال الذى سلب لبه، وهذا ملائم للسحاب إذا ما تخيلناه فارساً جباراً عالى الهمة والمقام عصياً على كل فتنة، بل يجب أن تكون هذه صورته فهو أبو الشتاء والمطر اللذين امتازا بثبات صلابتهما وقوة عزيمتهما، فكل منهما احتل من الأبيات مكانة البطولة فى البذل والفداء، وما كانت تلك البطولة لتتم لأى منهما لو لم يشخص بنموذج بشرى حازم مع الآخرين، ومع نفسه أيضاً.

إن فارساً على هذا النحو من الصلابة لا يلين جانبه بسهولة، فإذا ما استطاع جمال ما أن يبهره وأن يجذبه إليه، فيجب أن يكون فى هذا الجمال فتنة ساحرة لا تدفع أبداً. لعل هذا هو الهدف الذى أرادت أن تصل إليه صورة أبى تمام فى هذا البيت، فالصورة ترتكز على أساس من التجاذب الأزلى بين متناقضين، هما: رقة الأنثى/ وخشونة الرجل، وهو تجاذب يفترق عن غيره؛ لأنه بين كائنين يتعلق وجودهما بوجوده، وتلتئم حياتهما باستمراره.

قلت سابقاً إن «الثرى» و«السحاب» هما العنصران الأساسيان فى الصورة بالرغم من أنها بدئت بالندى. وكان قولى هذا مستندا إلى أن الذى فتن السحاب هو الثرى بعد أن جمله خيال الشاعر بالنبات والزهر والندى؛ فالندى قد يكون نصيبه من هذا الجمال نصيب قطرة العطر من الجمال الأنثوى؛ فهى ليست أساس هذا الجمال ولكنه لا يكتمل إلا بها.

يمثل «الثرى» و «السحاب» فى هذا البيت اكتمالا لدائرة ابتدأت مع البيت الأول.مكان «الثرى» فى الأبيات السابقة ينتظر قدوم «السحاب» الماطر بلهفة قوية، ولما هل السحاب وأخصب بسببه الثرى وازدانت لمته بكل أشكال الزهر وألوانه، غدا هو مطلب «السحاب» ومهوى فؤاده؛ يأتيه بلهفة وشوق. وهكذا تكاملت الدائرة التى ستظل تتجدد بثرى مشتاق/ وسحاب متيم؛ أو امرأة جاذبة/ ورجل منجذب.

يبدو أن اكتمال تلك الدائرة عند هذا البيت قد أهله ليكون خاتمة مقطع الشتاء وبداية مقطع الربيع؛ فالسحاب الماطر يربطه بالشتاء، والثرى الخصيب يشده إلى الربيع. من هنا أتبع هذا البيت بآخر فيه ذكر للربيع.

بدأ البيت الثامن بالتعبير عن تميز ربيع الناس ـ وهو المعتصم ـ فى العام التاسع عشر عن أى ربيع سواه. فهو ـ فى نظره ـ «الربيع الأزهر» كما قال. اختلف فى الذى عناه «بتسع عشرة حجة» لكننى أظنه يشير إلى التاريخ الذى بدأ فيه المعتصم حكمه أى قبل العام التاسع عشر بعد المائتين للهجرة بقليل(٣٠)؛ ذلك التاريخ هو الذى شهد ولادة الحياة الجديدة، وهى الولادة التى أدت إلى «انقلاب» كبير فى حياة الناس، وكنا تتبعنا تفاعله منذ البيت الأول فى القصيدة.

إن انبهاره بربيعه المميز (المعتصم) أخذ ألواناً مميزة من الخطاب الفنى تتعادل ونشوة الفرحة الكبرى التى كان يشعر بها لدى مقدمه. لقد جسم الربيع وبث فيه حياة الإنسان ومشاعر الإنسان وتودد إليه تودد الحبيب إلى الحبيب؛ فناجاه برقة ولطف أوحت بهما «الهمزة» ـ أداة النداء القريب وكذلك نسبته هذا الربيع إلى نفسه وجماعته فقال مهللا: «أربيعنا»، ثم أتبع هذا بمجموعة من وسائل التوكيد تحقيقاً للتميز الذى كان عليه ربيعه وتثبيتاً له، وقد تجلى ذلك فى قوله: «حقا لهنك للربيع الأزهر». فكل كلمة من هذا القول تحمل توكيداً خاصاً، بل إن غرابة «لهنك» توحى بأن المتحدث عنه يمتاز بغرابة التميز، أو واحديته فيه.

تستوقفنا فى القول أيضا كلمة «الأزهر» التى وصف بها ربيعه تمييزاً له وتفضيلا إياه على غيره. يبدو أنه اختار كلمة «الأزهر» هذه لتتضمن الطبيعة والإنسان معاً كما كان قد فعل بكلمات سابقة «كالمصيف» «وحميدة» مثلا؛ ذلك لأن الإزهار تفتح زهر وتفتح نفوس منتشية بعبقه أيضاً. بل إن السياق ليوحى بأن تميز ربيعه هو فى الإحساس الجديد الذى تولد فى داخل الناس بولادته. قد لا يختلف ربيعه ـ من

الناحية الطبيعية ـ عما سبقه، لكن ابتهاج الناس كان به أوفر، وسعادتهم بمقدمه أوسع.

كنا وجدنا البحترى يجاوز تلميح أبى تمام هنا إلى التصريح حين جعل ابتسام الروض الشآمى من عدوى ابتسام ممدوحه الهيثم الغنوى. قال:

وما نور الروض الشآمى بل فتى
تبسم من شرقيه فتبسما (٣١)

إن كلا من أبى تمام والبحترى لا يصف منظرا طبيعياً بقدر ما يستوحى شعور الناس به.

١/ هـ

انتشاء ـ أبى تمام بربيعه هذا حرك فى داخله دافعاً شموليا يجمع الزمان والمكان، والحسن والقبح، والثبات والتحول، على أساس فلسفى فيه صدام بين الحقيقة والحلم أو الواقع والخيال. وقد قاد هذا الصدام إلى أن يرى فى كل شئ وجهين: أسود وأبيض، لذلك رأى فى البيت التاسع أن الأيام البهيجة تذكر بضدها، وأن حسن الأرض يشى بقصر عمره. لعل انتشاءه بجمال ربيع الحياة بعد «انقلابها» كان حافزاً لإثارة الخوف من فقدانه؛ فكلما كان الفرح أرحب كان الحزن إلى النفس أقرب، لكن صياغته للبيت تتضمن أمنية مستحيلة فى أن «حسن الروض.. يعمر»، أى أن تستمر الحال التى يحياها مع التغيير البهيج إلى الأزل، فلو حدث هذا ـ وحدوثه مستحيل ـ لاحتفظت الأيام بنضارتها إلى الأبد.

إن أمنيته المستحيلة هذه تعد ـ على أية حال ـ وسيلة ضمن أساليبه المتبعة لإبراز القيمة الكبرى لجمال أيام التغيير أو «الحياة / الربيع»، كما هيأها بطله وممدوحه.

إن أيام التغيير «الانقلاب» تلك ـ وإن انطوت لفترة على القسوة والألم ـ قد توجت بنهاية سعيدة فيها الأمان والرضا. لذا، انتحى الشاعر بالمعنى فى البيت العاشر وجهة هذا الجانب المبهج، فوقف عند ظاهر التغيير فى الأرض وفى غيرها، فوازن بين تغييرها/ وتغيير الأشياء وانحاز لها. لقد رأى أن تغيير الأشياء تحول من الحسن إلى السماجة، أما تغيير الأرض فتحول إلى الحسن والروعة.

كأنه كان مشغولا فى المقابلة بين الثبات/ والتحول، فالأشياء ـ فى نظره ـ تظل جميلة ما حافظت على أصالتها، لكنها تقبح إذا ما تخلت عن هذه الأصالة وتحولت إلى اكتساب صفة غيرها. أما الأرض فتحولها يعد ثباتا على أصالتها؛ لأنها خلقت لتكون مصدر رزق الإنسان، لذا، كان الأصل فيها أن تتغير سماتها بتغير الفصول، فهى فى الشتاء غيرها فى الربيع والصيف، والإنسان ينتظر منها فى كل فصل خيراً مختلفا ولكنه أساسى فى حياته. لهذا كان تغييرها حسناً لها وله، فى آن.

إن استعمال الشاعر فعل التغيير للأشياء «غُيرت» وللأرض «تغير» مبنياً للمجهول، يوحى بتدخل طرف ثان فى هذا التغيير، وغالبا ما يكون الإنسان هو المقصود بهذا الطرف الثانى حتى مع جعله مجهولا. وهذا، بدوره، يشير مقابلة أخرى محتملة بين تغيير الإنسان للأشياء/ وتغييره للأرض. لكأن الشاعر يرى أن مثل هذا التدخل فى الأشياء يحولها عن أصالتها، أما الأرض، فإن تعامل الإنسان معها لتغيير سماتها مع كل فصل يشكل أساس الحياة وقيمتها؛ إنه زواج يثمر ولادات حية متجددة على الأيام.

إذا علمنا أن الأفكار السابقة حول حسن تغيير الأرض والأمنية بدوامه فى البيتين الأخيرين (٩ ـ ١٠) تشكل الحلقة الأخيرة من حلقات الجسر بين مقطع الشتاء ـ الضفة التى سبق وصفها، ومقطع الربيع ـ الضفة التى سيتلو وصفها، وإذا أدركنا أن بطل الشاعر (المعتصم) يتحرك خلف كل صورة وفكرة، فإن علينا ألا نبعده عن فاعلية ذلك التغيير. فانقلاب الحياة به إلى الأرحب والأفضل شبيه تماماً بتغيير الأرض إلى الأنفع مع كل فصل، فالانقلاب هناك والتغيير هنا يتكاملان لخير الإنسان وفائدة الإنسان.

٢/ أ

يعد البيتان التاسع والعاشر ـ على كل حال ـ استغراقا فكرياً ممهداً لوقفة طويلة مع مولود أرضى جديد هو الربيع بمظاهره المختلفة وأطيافه المتنوعة. وسنجد أن الشاعر فى وقفته هذه كان شغوفاً بملاحظة الترابط والتفاعل ما بين أشياء الربيع الموزعة على الأشكال الأرضية، كما سنجد أنه يواصل احتفاءه بالإنسان هنا كما كان قد فعل فى المقطع السابق. لا نستطيع أن نعزل وصف الربيع عن هدف القصيدة أو أن نخرجه من إطارها العام؛ فالشاعر منذ المطلع كان يوحى بأن

الربيع ناتج فعل الشتاء، وأن الحياة الآمنة ناتج فعل المعتصم، وهو فى مكان آت من القصيدة يفصح عن غايته حين يعقد مقارنة بين سمة الربيع وخلق المعتصم؛ إذ يقول فى البيت الثانى والعشرين:

خلق أطل من الربيع كأنه
خلق الإمام وهدية المتيسر

لهذا، فإن الوصف الظاهرى لأشياء الربيع وتفاعلاتها الإيجابية هو مظهر شكلى لمعان حياتية أصبح الناس يعيشون أجواءها فى ظل السلام الذى وفره لهم جهد إمامهم (بطلهم) وجهاده.

دعا الشاعر فى مقدمة مطلع الربيع هذا «صاحبين» له أن يريا الأرض كيف يتشكل جمالها. وتثيرنا فى الكلمة هذه أمور، منها: الطلب إليهما أن «يتقصيا نظريهما». فلو توقفنا بكلمة (نظريكما) عند حد المحسوس، لقلنا إن الشاعر أراد إجالة البصر. لكن المستقصى أهداف الشاعر قد تثيره تثنية النظر «نظريكما» هنا إلى أنها تثنية مؤلفة من البصر والبصيرة. فالأرض التى نتصور وجوهها تخفى تصوراً مماثلا ومحتملا فى الحياة بعد أن تصبح هذه الحياة ربيعا، ويصبح ناسها أشياء هذا الربيع. بل إن دعوته لصاحبين، يمكن أن يكونا متخيلين، لدليل حاجته للحس الجماعى أو التحول من التقوقع على الذات إلى الانطلاق الأرحب والامتداد الأوسع عبر الآخرين[٣٢]، إذ لا تطمئن الذات إلى حكمها الفردى على الأشياء، لذلك تطلب مساندة أحكام أخرى من أناس آخرين.

الإنسان فى مثل تلك الحالة بين مانح للثقة ومانع لها: فالأول ينفتح على الآخرين فيأخذ ويعطى بألفة وتعاون. أما الثانى، فينأى بنفسه ويضع بينه وبين الآخرين حجاباً، وربما تعامل معهم بريبة وعداوة. وجو الحياة العام يلعب دوراً حاسماً فى هذا النوع أو ذاك؛ فكلما كانت الحياة أكثر أمناً ازداد المتآلفون وقل المتعادون، وكلما كانت قلقة كثر المتباغضون ونقص المتعاونون، وهكذا.

إن إقدام الشاعر على حفز غيره للمشاركة فى التمتع بجمال ما يرى لدليل، إذن، على أن الجو جو ألفة وتآزر. ثم إنه، من خلال نقل دهشته مما يشاهد إلى صاحبيه، يبدو كمن يرى جمال الربيع للمرة الأولى. من المؤكد أنه رأى الربيع مرات ومرات، ولكن روعة ما يرى الآن تختلف اختلافاً يثيره حتى ليظن بأنه يلتقى الربيع وبهاءه للمرة الأولى.

إن هذا يتناسب وجو «الانقلاب» الذى عشناه فى المقطع الأول.

هذا، وإن الصورة التى انتهى إليها البيت: «تريا وجوه الأرض كيف تصور» تستنفر من ذاكرتنا بعض الصور التى مررنا بها سابقًا: إنها وجه آخر لصورة «الثرى» فى البيت الأول: «وغدا الثرى فى حليه يتكسر»، وصورته فى البيت السابع: «وندى إذا ادهنت به لمم الثرى». فالصور الثلاث تشكل قواعد أساسية لتوحد المشاعر والأفكار على أسسها وأشيائها من جهة، ولإشاعة التجاوب والتآلف بين عناصر القصيدة، مهما اختلفت وتباعدت، من جهة ثانية.

لكن كل صورة من هذه الصور الثلاث التى تبدو متشابهة الأشياء تؤدى فى موضعها وظيفة مختلفة عن سواها حتى لتبدو فى موضعها لازمة، ولا تستطيع أختها أن تسد مكانها. قد نحاول إيجاد فروق بينها من خلال استخدام كلمة الثرى فى الأولى والثانية، وكلمة الأرض فى الثالثة؛ فإذا كانت الأولى أشاعت جواً خاصًا تمثل فى نشوة الثرى بما يزينه من زهر، وإذا كانت الثانية أيضاً أبدت حالة خاصة تمثلت فى بروز الثرى فتاة تتصدى للسحاب، فإن الثالثة نشرت جواً عامًا أخذت فيه الأرض تتصور بأشكال مختلفة إمتاعًا للناس كافة ودونما تخصيص. إن هذا التلون العام يتلاءم تماماً ودعوة الشاعر صاحبيه إلى مشاركة جماعية فى تملى جمال تلك الأشكال، ثم إن مجئ صورة الأرض بعد صورتى الثرى السابقتين عليها، ليؤكد أنها بعموميتها حوتهما بصفتهما تشكلين خاصين من تشكلاتها.

لعل هذا الطابع العام لصورة الأرض فرض نفسه على الشاعر؛ فأسند الفعل «تصور» إلى «وجوه الأرض» بصيغة الجمع، لا إلى الأرض بصيغة المفرد كما فعل مع (الثرى). إن هذا قد يعنى أن الشاعر انتقل فى هذا المقطع إلى التركيز فى وصفه مظاهر الربيع على أساس أنه انعكاس لحياة كل الناس زمن الأمان الذى حققه بطل التغيير والإنقاذ. «فوجوه الأرض» التى تتصور بألوان من الجمال هى إيحاء بوجوه الناس على شتى ألوانهم وأجناسهم فى حيويتها ونضارتها

وتهللها. إنها وجوه يدل إشراقها على أن «الانقلاب» الذى شهدت هى ولادته قد بعث فيها حافزا قويا للنشاط والاستبشار، حتى بدت همم أصحابها المندفعة فى إقبالها على الحياة مثار إعجاب، بل استغراب، يعترى من يشاهد ويقارن. أليس هذا ما يمكن أن تفسر به دعوة الشاعر إلى تقصى النظر، والتبصر فى الدافع المحرك لكل هذا الذى يجرى.

عبارة «ياصاحبى» فى مطلع مقطع الربيع هذا تذكرنا باستخدام الشاعر الجاهلى مثل هذا الخطاب، كقول امرئ القيس فى فاتحة معلقته «قفا نبك»؛ فهناك مجال اتفاق ومجال اختلاف بين الخطابين. أما الاتفاق ففى التوجه اللغوى وإيحائه الدلالى الذى يستبطن حاجة الإنسان الفرد إلى مجموع يخالطه. ومن هنا، حرص كل من الشاعرين على مخاطبة اثنين لا واحد، لأن الاثنين يشكلان معه ثلاثية، والعدد «ثلاثة» هو الحد الأدنى للجمع فى العربية كما نعلم. أما الاختلاف، فيتمثل فى المكان الذى وقف عليه كل منهما: فإذا كان امرؤ القيس ـ مثلا ـ وقف على الأطلال، وقد كان ذلك سمة عصره، فإن أبا تمام وقف على الربيع الذى يمكن أن تعده، بالمقابل، سمة عصره الجديد[٣٣]، وبين الوقفتين بون شاسع؛ لأن كلا منهما توحى بحياة تختلف وقد تتضاد مع الحياة الثانية.

فحياة الناس فى العصر الجاهلى التى استوجبت الارتحال أبقت الإنسان فى صراع دائم مع المكان العنيد طمعا فى تطويعه والتغلب عليه (٣٤). لهذا، كان طبيعيا أن يرى فى الدهر عدوا قاسيا لايرحم، أما حياة الناس فى العصر العباسى وفى الفترة التى ألفت فيها هذه القصيدة فتبدو هانئة مستقرة، لذا، أصبحت بين أبى تمام والدهر مصالحة ومصافاة كما قد رأينا فى بداية القصيدة.

كنا لمسنا سابقا أن الشاعر يتبع الخطاب العام بآخر يقرب معناه، وهذا ما فعله هنا حين أتبع حديثه عن «وجوه الأرض» بصور تشى بأبعاد نواياه. لقد أحدث تآلفا حيويا أو تزاوجا بين شيئين من أشياء الكون، هما: النهار المشمس/ وزهر الربا، كى يحظى بولادة جديدة هى: الجو المقمر. إن هذا التآلف الجديد يعيد على الخاطر ما كان طرحه من تآلفات سابقة: كتآلف الشتاء الذى أنتج مصيفا حميدا وربيعا مزهرا، وكتآلف المعتصم مع الحياة الذى أبدع جوا هانئا رقت له حواشى الدهر، وغدا به ربيع الناس أزهر وأبهى. لكن ما يضيفه التآلف الجديد نوع خاص يتم بين جو حار «النهار المشمس» وآخر ندى: «زهر الربا». أما الناتج فجو بينهما؛ لأن فيه جزءا من الشمس هو الضياء وجزءا من الندى هو النسيم العليل الرطب.

إنه المولود الذى يحمل بعضا من صفات الأب وبعضا آخر من صفات الأم، كما يحتفظ بخصوصية خاصة به أيضا. بل إن عبارة «هو مقمر» التى جاءت صفة للجو الجديد تألف بعض حروفها من حروف تضمنتها عبارتا الصورتين المتآلفتين. هذا وإن حرف «الراء» يحتفظ بتفوقه على غيره من حروف العبارات الثلاث وحروف البيت كله. لعل هذا يعيدنا إلى ما كانت عليه الحال فى بيت المطلع. يبدو أن ترديد كلمة «ترى»، معنى وإيقاعا، فى هذا البيت والبيتين السابقين عليه، كان وراء هذا التفوق، وقد ساعد على ذلك أنه أول حروف كلمة «ربيع». وربما كان هذا هو السبب وراء حضور حرف الراء بشكل دائم وغالب أحيانا فى كل بيت تال من أبيات هذا المقطع، لا أعنى حضوره رويا للقصيدة، وإنما فى ثنايا الأبيات.

يمكننا ـ بناء على ما انتهى إليه تفاعل النهار المشمس مع زهرة الربا ـ تفسير النهاية الرضية لأية بؤرة قلق فى حياة الناس. لعل الفعل «شاب» فى الصورة هو محورها الأساس؛ فهو يوحى باختلاط عنصر من عناصر «الربيع» لتخفيف حرارة عنصر آخر، وتحويله من مقلق إلى مسعد. وعلى هذا، فإن خلق السلام العام لمرحلة التغيير قد أصبح مطلب النفوس جميعا، وغدت له قوة السحر فى فض كل نزاع أو إطفاء نار كل سوء.

روح السلام غاية الإنسان فوق كل أرض، وعبر كل زمان. ومافتئ الشاعر يوجد لها على هذه الحال مكانا من قصيدته. لقد اختصر حاجات الإنسان ـ أى إنسان ـ فى البيت الثالث عشر إلى حاجتين اثنتين هما: حاجة المعاش «دنيا معاش للورى»، وحاجة المتعة بالجمال: «حتى إذا جلى الربيع فإنما هى منظر». وهاتان الحاجتان ـ فى الحقيقة ـ هما مدار أبيات القصيدة؛ فإذا كان الشتاء قد حقق الحاجة الأولى، فإن الربيع قد تحققت فيه الحاجة الثانية.

تلبية الحاجتين - فى الواقع - تقود إلى نفاذ السلام إلى الروح، ونفى القلق والريبة عنها. كان الشاعر بارعاً حقاً حين ساوى بين الحاجتين؛ لأن الإنسان لا يمكنه أن يعيش بإحديهما، فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان. كما أن الجمال لا يمكن أن يكتفى به بديلاً عن الخبز. وعلى هذا، تغدو المقابلة بين كلمتى «معاش ومنظر» مقابلة بين عالمين كبيرين: أحدهما مادى، وثانيهما روحى. لكن كل واحد من هذين العالمين يحوى جزءا من الآخر. فالمعاش الذى يحصله الإنسان بجهده وعرقه لا يخلو من متعة روحية يجسدها الطموح فى صراعه بين الفشل والنجاح، كما أن المنظر الجميل لا يحس بجماله من فقد أسباب العيش. إن المقابلة بين المادة/ والروح مقابلة للتكامل المتوازن لا للتضاد أو التنافر، وهى مقابلة واسعة بالرغم من الإيجاز فى الكلمات التى حملتها.

بدا أبو تمام فى إيجازه هذا فيلسوفاً يستخدم الشعر لأداء معان فكرية عامة لا تنحصر فى وقت ولا ترتبط ببقعة. وقد أتت كلماته فى البيت مؤيدة لهذا التوجه الإنسانى العام مثل كلمة «دنيا» و «الورى». لكن هذا التوجه العام لا يلغى اهتمامه بما يجرى فى مجتمعه، بل يؤكد هذا الاهتمام ويعمقه؛ لأن إنسان مجتمعه له حاجات هى حاجات للإنسان فى كل زمان ومكان، وحين تتوافر له يتشبث بها ويحرص ألا تفلت منه. لهذا، وجدناه يستبشر بالانقلاب الذى جمل الحياة، ويملك دافعاً قوياً للتشبث به، كما أصبح موالياً لمن جلبه ونشره.

فى كلمة «أضحت» من البيت الرابع عشر ضمير يعود على «الأرض» فى الحادى عشر، وهذا يدل على ترابط البيتين وتجاوب معانيهما واتحادهما، لكن الضمير العائد هذا يوحى بأكثر من هذا الترابط المحدود؛ إنه يشير إلى اتحاد بين أبيات القصيدة كلها؛ فالبيت مؤلف من ثلاثة أشياء، هى:

- الأرض التى يعمل باطنها لظاهرها: «أضحت تصوغ بطونها لظهورها».
- والنور البارز الذى ينتجه ذلك العمل الخفى: «نورا».
- والقلوب التى تبتهج لهذا النور وما يتضمنه من جمال وخير عميم: «تكاد له القلوب تنور».

وهذه الأشياء الثلاثة هى التى أثارها الشاعر متلازمة فى كل ما مر بنا من أبيات. فأولها «الشتاء» الذى «غرس بيده وكفه»، و «آسى البلاد بنفسه». وثانيها: الغرس بعد أن نما وأصبح «للثرى» «حلية»، وللإنسان «مصيفاً وربيعاً». وثالثها: «الثرى» الذى تراقص طربا لحليه أو الإنسان الذى «حمد» ناتج صيفه وسر بربيعه، أو هى المطر، والصحو الذائب منه، والصحو التالى لهما الذى «يكاد من الغضارة يمطر». وهذه جميعاً أشياء وأحوال تتعادل مع أساسيات ثلاثة متجذرة فى خيال الشاعر تتحرك وتحرك كل الوسائل الشعرية فى القصيدة، وهى: المعتصم - بطل الشاعر المتعادل مع الشتاء والمطر حزماً وعملاً وفداء، ثم الأمن والسلام اللذان وفرهما ذلك البطل لبلاده، وأخيراً الإنسان الذى تلقى نتاج تلك البطولة بسعادة وإقبال على الحياة.

لكن الأشياء الثلاثة فى البيت شكلت صوراً تحمل ميزات فريدة لم تبرز فى غيرها من الصور السابقة؛ فالصياغة التى تقوم بها بطون الأرض لظهورها هى - فى الحقيقة - خلاصة كل عمل جاد ومستور، ولما لم يظهر من هذا العمل إلا نتاجه، فإن الناس قد لا يفكرون فى الجهد المبذول فى الخفاء لاكتمال ذلك الناتج. ها هنا تتجلى التضحية من أجل الآخرين، التى كان الشاعر قد أثارها فى البيت الخامس، كما رأينا. الفعل «يصوغ»، رمزياً، يوحى بالحمل الذى نشأ بعد تزاوج مثمر بين الإنسان والأرض أو الحياة، وكلمة «النور» توحى بالمولود المنتظر، أما عبارة «القلوب تنور» فرمز السعادة الإنسانية بالمولود الجديد.

ولما كانت القصيدة مبنية على أساس هذه الرموز، فإننا نجمعها فى المثلث التوضيحى التالى، الذى يؤلف الشتاء/ المعتصم البطولة التى أبدعت ذلك كله.

القلوب تنور = السعادة الإنسانية بالولادة الجديدة



لاحظنا في أكثر من مكان أن أبا تمام ينتقل في القصيدة من التعميم إلى التخصيص. وها هو هنا يتابع أسلوبه المفضل، فيقف في البيتين الخامس عشر والسادس عشر عند زهرة من زهرات ذلك «النور»، ويضعها في صورتين تحملان سمات اتحادهما بما مر من صور.

أما الصورة الأولى، فموزعة بين أشياء الطبيعة في حدها الأول: «من كل زاهرة ترقرق بالندى»، وأشياء الإنسان في حدها الثاني: «فكأنها عين عليه تحدر». لقد اختلف في رواية «عليه»، فرويت أيضًا: «عليك» و «إليه». لعل اختلاف الروايات جاء من الإشكال اللغوي: على من يعود الضمير؟ أعلى غائب أم على مخاطب؟

يعود الضمير - فيما أرى - على غائب حاضر في الوقت نفسه؛ ذلك لأن الأساس الذي بنيت عليه الصورة هو الألفة أو التعاطف الإنساني، فلا تدمع عين على إنسان إلا إذا ألفته أو تعاطفت معه، وفي هذا يستوي ضمير المخاطب وضمير الغائب؛ فإذا كان للمخاطب أصبح الحوار بين اثنين حول غائبة تلك حالتها مع أحدهما، وإذا كان للغائب غدا الحوار بين اثنين حول غائب وغائبة تلك حالتهما معاً، وفي كلتا الحالتين يكون هذا الذي تبكيه العين بالنسبة إليها غائباً جسداً، حاضراً روحاً. وقد يفضل ضمير الغائب لأنه يكثر جماعة الألفة والتعاطف، وهذا يتناسب مع توجه الشاعر في القصيدة؛ لأن همه توسيع قاعدة المشاركة في التآلف ونبذ الخصام.

رواية الصورة بضمير الغائب «عليه» تجعل من الندى أليف الزهرة الذي تخشى أن يفارقها ويبتعد عنها؛ إنها تحضنه لكنها تبكيه لأنها تعلم أنها ستفقده قريباً.

ونعود إلى بعض مفردات الصورة للوقوف على سبب اختيارها دون سواها. لقد اختار كلمة «زاهرة» بدلاً من كلمة «زهرة»، وهو اختيار موفق لأن «زاهرة» اسم فاعل مؤنث يحوي الزهرة وينقل أيضاً تأثيرها في قلوب الناس، وهذا فعل ذو وظيفة مزدوجة حرص الشاعر على إيجادها في مجموعة من كلماته التي جمعت بين الشئ والإنسان في آن. أما كلمة «ترقرق»، فإن حروفها تمنح بترددها بين الراء والقاف إيقاعاً يوحي بتردد قطرة الندىَ بين الثبات والسقوط، وهي أيضاً تتوازى معنى و وزناً مع كلمة «تحدر»، فكلتاهما تجتمعان على تفعيلة واحدة «متفعلن»، وكل واحدة منهما تشكل أساس المعنى في صورتها: الترقرق للندى في الزهرة، والتحدر للدمع في العين.

لعل صورة «الندى» الذى «ترقرق» به «الزاهرة» تستنفر من ذاكرتنا صورة «الندى» الذى «ادهنت به لمم الثرى»؛ فكل من الصورتين مؤثرة في موضعها لأنها تشيع جوا عاطفياً يؤلف بين محبين بالرغم من أن إحدى الصورتين للفرح وثانيتهما للحزن. ومن الفروق بين الصورتين أن «الندى» الذى تتزين به «لمم الثرى» في الأولى هو وسيلة غايتها جذب السحاب، بينما هو في الثانية غاية تسعى «الزاهرة» لأن تحتفظ به وتبكى خوفاً من فقدانه. وقد ينظر إلى الصورتين من منظور واحد في حالة الفرح وحالة الحزن؛ ذلك أن الصورتين تتحدثان عن طبيعة الألفة بين الأنثى والذكر؛ فهي جميلة في الحالتين. فالرجل الذى تتزين المرأة لاستقباله هو من تبكى عليه لفراقه، وهى في الاستقبال والبكاء تنطلق من مشاعر نبيلة.

أما الصورة الثانية، فصورة «الزاهرة يحجبها الجميم» في طرفها الأول، و«العذراء تبدو تارة وتخفر» في طرفها الثاني. وهي صورة أخرى من اشتراك الجمال الطبيعي بالجمال الأنثوى لإدخال المسرة إلى قلب الإنسان المتلقى لهما. لكن الجمال المتلقى هنا ليس جمالاً مادياً فقط، وإنما هو جمال في الخلق والروح أيضاً كما سيتضح.

تختلف هذه الصورة عن الأولى في أن طرفيها ليسا متساويي العناصر، فالأول يحوى اثنين هما الزهرة البادية/ والجميم الحاجب، أما الثاني فيحوى واحداً هو العذراء. لكن العذراء تبدو في حالتين: حالة الظهور/ وحالة التخفى «تخفر». قد يفترض أحد خلاف هذا فيرى هذا الطرف مؤلفاً من عنصرين أيضاً هما العذراء مقابل الزهرة/ والساتر الذى يخفيها - حتى مع عدم ذكره - مقابل الجميم. المخالفة مقبولة لكنها تقلل من قيمة الجميم في الصورة لأنها تبرزه جماداً، والأفضل أن يشخص فيعطى فعل الرجل الغيور الذى

يجب أن تظل له خصوصيته لدى زوجه. وإذا كان هذا جائزاً – وجوازه ممكن – فإن هذه الغيرة ولدت عند المرأة والرجل، على حد سواء، سلوك المحافظة.

لا جدال أن الحياء طبع فى المرأة، لكن حالاته تتأثر بأخلاقيات المجتمع. ولا يمارى أحد فى أن المجتمع العربى المسلم المحافظ الذى نشأ فيه الشاعر كانت له فاعلية إيجابية فى تقوية هذا الطبع الجميل. وقد أدى هذا إلى إكساب المرأة صفة جمالية فى شكلها وخلقها وسلوكها، وهو نفسه الذى جمل صورة «العذراء» وزادها تألقاً.

كان نجاح الشاعر فى إحداث مشابهة بين «الزاهرة» و«العذراء» مبنياً على أساس أن كلا من العنصر الطبيعى والعنصر البشرى يمثل قمة الجمال فى جنسه. وإذا ما كنا قد فسرنا سابقاً الدافع النفسى وراء استخدامه كلمة «الزاهرة» بدلاً من الزهرة، فإننا الآن أكثر اطمئناناً على ذلك التفسير. فالشاعر مهتم بوقع العنصر الجمالى فى نفوس متلقيه، فالزهرة ليست بذات قيمة إذا لم تحرك القلب وتحفز التوق البشرى إلى متابعة بهائها. إنها فى مثل هذه الحالة فقط تغدو «زاهرة» النفوس ومنعشتها؛ لأجل هذا كان «الجميم» حريصاً على أن تكون له وحده دون سواه. وأما العذراء، فإنها رمز الجمال الأنثوى البكر الخفر المصون الذى تصبح به فتنة الرجال، كما تمسى الرغبة فى الفوز به مثار تنافس شديد بين فرسانهم.

وهكذا، تجتمع كلمة «الزاهرة» و«العذراء» على واحدية الإثارة واستحقاق الملاحقة، والتسابق لنيل الرضا والحيازة الخاصة. كانت كلمة «تبدو» التى ترددت بين الأولى فى الشطر الأول والثانية فى الشطر الثانى قد أسست قاعدة التوافق الإيقاعى الموازى للتوافق المعنوى بين العنصرين: الطبيعى والبشرى.

والصورتان كلتاهما مبنيتان من ثنائية متضادة هى: ظهور الجمال/ واحتجابه، وهى الثنائية التى تؤدى إلى إلهاب الرغبة فى متابعته؛ لأن الظهور يطفئ حرارة الشوق إلى الرؤية، لكن الاحتجاب يبعث لهيب شوق جديد. وهكذا، تحيا النفس فى حالة من التردد بين الظمأ والارتواء. بل إن هذه الحالة نفسها هى التى توقظ فى النفس رغبة الحياة، لأن النفس فيها لا تطالع الجمال مطالعة مستمرة تبعث على الملل والرتابة، كما لا تحرم منه حرماناً دائماً يقود إلى اليأس والقنوط.

من الأساليب التى وجدنا الشاعر يتابعها المراوحة بين التعميم والتخصيص، كما هى الحال فى البيتين السابع عشر والثامن عشر؛ إذ بدأهما باستحضار مشهد عام لحركة أشياء الربيع، فوق أرض تمتد أمام النظر بتضاريسها المختلفة وقارنها بما يماثلها من عالم البشر. كان تماوج النبات فى «وهدات» الأرض «ونجادها» قد تملك خيال الشاعر وانفعاله وأثار لديه شبيهاً من واقع الناس فى مجتمعه هو الرقص الجماعى المؤلف من «فئتين فى خلع الربيع تبختر» بحركات إيقاعية منظمة. عبارة «فى خلع الربيع» قاسم مشترك بين طرفى الصورة، وهى حقيقية فى الأول، ومجازية توحى بألوان الثياب الموشاة فى الثانية.

لعل كلمة «تبختر» تعيد الجو نفسه الذى أثارته كلمتا «تمرمر» و«يتكسر» فى بيت المطلع حتى تدفع متلقى القصيدة إلى أن يؤلف بين الجوين معاً ويقف مندغماً بهما، بل مشدوداً من خلالهما إلى الجو البهيج الذى تتجاوب أصداؤه داخل أبيات القصيدة كلها على أساس من التكامل والتوحد.

الوهدات/ والنجاد ثنائية متضادة، تصلح للتعبير عن التنافر بين الأشياء والصراع بين الأحياء. لكن الشاعر نظر إلى طرفيها فى الصورة على أنهما يؤلفان منظراً واحداً متصالحاً ومتآلفاً يذكر بجو الألفة الاجتماعية الذى تتسامى فيه العواطف وتنسجم الأرواح. إن الصورة، بهذا، تصدر عن رؤية عالية للمجتمع النموذج الذى تتحول فيه مثيرات التباغض إلى أسباب للصفاء والتكافل.

يسيطر على الشاعر مناخ هذا المجتمع المثالى فيستغرقه فى صورة تفصيلية أخرى يقيمها على القاعدة نفسها التى تتماثل فيها أشياء من الطبيعة ونماذج من الإنسان. لقد جذب اهتمامه من ألوان الربيع لونا الصفرة والحمرة: «مصفرة محمرة»، فاستثارا من خياله رايات حمير ورايات مضر فى المعركة استثارة تشابه: «كأنها عصب تيمن فى الوغا وتمضر».

إذا كانت الصورة السابقة نظرت إلى حركة تموج النبات فى مكانين (الوهاد والنجاد)، وقسمت الراقصين بالمقابل إلى «فئتين»، فإن بناء الصورة هنا لا يوحى بهذا التصنيف، وإنما يوحى باختلاط هذين اللونين وتوزيعهما متداخلين على رقعة أرضية هى امتداد مكان الربيع فى الطبيعة، ووسع ساحة المعركة لدى الإنسان. وهذا التفريق بين بنية الصورتين مهم جداً فى سبيل تحقيق الغاية الشعرية؛ لأن الانقسام إلى فئتين فى الأولى محكوم بجو المرح واللهو. فالانقسام تحكمه، إذن، غاية جمالية تمنع التنافر والتفرد، ولهذا لم يحدد الشاعر فى هذه الصورة هوية كل فئة، فكل فئة مؤلفة تأليفاً عشوائياً، لأن الهدف هو المشاركة والمتعة لا غير.

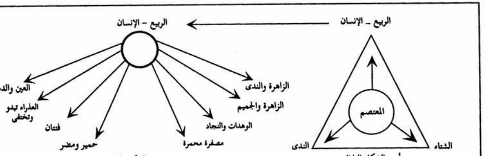
أما الصورة الثانية، فقد حددت هوية الأفراد وحصرتهم فى «حمير» و «مضر». ولما كان هذان الجذران معروفين بالخصام الدائم، فإن أى تقسيم لهما هو تكريس للنزاع والأحقاد. لهذا، عمد الشاعر فى هذه الصورة إلى نشر أعلامهما مختلطة للدلالة على نبذ الخلاف والانخراط معاً فى المجتمع المثالى الجديد. وهو مجتمع - كما رأيناه فى مواطن سابقة - مبنى على المحبة والمساندة. من أجل هذا، كانت ساحة الوغا لحمير ومضر مكان مناصرة لا مكان منافرة. ومن أجل هذا أيضاً عمد الشاعر إلى اختيار كلمة «عصب» لتقابل كلمة «فئتين» فى الصورة السابقة. وعصب توحى هنا بجماعات يختلط بعضها فى بعض دونما ترتيب مرسوم أو مقصود.

يبدو أن امتزاج عصب من حمير بأخرى من مضر كان إيحاء بصفاء المجتمع والتقاء أفراده جميعاً على إزاحة هم مشترك. وقد كان البحترى لجأ إلى مثل هذا الإيحاء حين جعل من سمات القيادة الناجحة تأهيل القائد نفسه أن يكون محط ثقتهما معاً (٣٥).

صورة أبى تمام توحى ببعد توحيدى عميق؛ إذ تجعل كلمتى (مصفرة) و (محمرة) حالتين لكلمة واحدة هى «زاهرة»، فلو قابلنا هذا بما يماثله من الصورة لأمكننا القول: إن المماثلة تستند إلى أن حمير ومضر فرعان مزهران توحدهما نبتة واحدة وجذر واحد، وأن «التيمن» و «التمضر» فى الوغا حالتان لخصوصية كل منهما، ولكنها خصوصية لا تمنع اتحاد الأفعال المختلفة على هدف واحد، أو ضم الأجزاء المتعددة داخل شرنقة واحدة.

من الملاحظ أن الشاعر، فى الصور الأربع التى استغرقتها «الزاهرة»، شغل بنائها بناء ثنائياً تآلفياً، سواء أكان أساس الثنائيات تماثلاً أم تخالفاً أم تضاداً. وإذا رجعنا إلى ما قلناه فى البناء الثلاثى المؤلف من تزاوج عنصرين لولادة ثالث هو الناتج، فإننا نراه هنا يسقط عنصرى المزاوجة، ويركز على الناتج الذى يراه مجسداً فى تآلف الثنائيات على ما وضحنا. قد يكون هذا واضح الصحة إذا تذكرنا أن الزاهرة جزء من الربيع، وأن (الربيع / الإنسان) كان ناتج مزاوجة بين عنصرين.

تآلف الثنائيات، إذن، هو تأكيد تآلف الناتج/ المولود، وليس إيجاد ناتج جديد. بناء على هذا، يمكننا التعامل مع البناء الثنائى فى مقطع الربيع على أساس أنه نتاج ما انتهى إليه البناء الثلاثى، وليس بناء موازياً أو مخالفاً له، كما قد يوضح الرسمان التاليان:



أ ــ الشكل الثلاثى

ب ــ الشكل الثنائى

٢/جـ

نلاحظ أن ثنائيات من الطبيعة والإنسان توازنت فى الشكل الثنائى على مبدأ «المشابهة»، لكن ثنائيات فى البيتين التاسع عشر والعشرين تتشكل على مبدأ آخر هو مبدأ «التحول».

إن انتشاء الشاعر فى الإقبال على الحياة الآمنة، واستغراقه كل مبهج فيها، صنعا لديه قوة جاذبة جامعة لكل جميل متناغم، حتى لقد غدا كل شئ فى خياله يتواءم مع شئ آخر أو يتحول إليه. فجمال الألوان وانسجامها فى الطبيعة أثارا لديه جمال أشياء الناس وانسجام ألوانها. وهو، هنا وهناك، يركز على حالتين أخريين أثارهما فى السابق؛ هما تنامى الجمال وتحوله من حالة إلى أخرى.

فالنبات الذى بدأ غضاً أخضر ثم تولد منه زهر أصفر يستنهض من الخيال صورة الدر الذى يتحول من لون إلى لون، وكذلك الوردة الحمراء بل الساطعة الحمرة تشكل من الهواء المحيط بها هالة صفراء كلون العصفر «معصفر»، بعد أن تتفاعل معه، وتحول لونه إلى لون من جنس لونها.

إننا، حين نتوخى الدقة فى تحديد بعض الألوان المذكورة، قد نختلف على بعض الكلمات. فالتبريزى جعل «الفاقع» من صفات الأصفر، لكن المعجم ينص على أن «كل ناصع اللون فاقع من بياض وغيره»(٣٦). وقد يذهب بعضنا – بناء على هذا – إلى أن يجعل كلمة «فاقع» فى البيت خاصة باللون الأبيض كى تتناسب مع لون «الدر». وحسماً لهذا الخلاف المحتمل، نستحضر القاعدة النقدية المعروفة التى ترى أن غاية الشعر ليست نقل الأشياء وصفاتها وألوانها نقلاً حقيقياً، وإنما الانفعال بها؛ فالشعر ليس محاكاة لظاهر الأشياء وإنما نقل انعكاسها فى النفوس والعقول. وتأسيساً على هذه القاعدة، نرى تحول الألوان مجالا للتفكير فى إرادة الإنسان الخلاقة التى تتلعب بالأشياء بعد أن تمتلكها. إن السيطرة الكاملة على أحوال الحياة وموجوداتها حلم أزلى نشأ مع الإنسان منذ بداية وجوده، وكلما كان يتوصل إلى اكتشاف ما، كان يعتقد أنه يسجل انتصاراً جديداً فى مجال تلك السيطرة.

إن «الدر» الذى «يشقق قبل ثم يزعفر» تحول من حال طبيعية إلى أخرى صناعية، لكنه فى الأولى مصدر ثابت وواحدى الجمال فى اللون وفى الشكل، أما فى حالته الثانية، فمجال للتحول إلى حالات متعددة من الجمال؛ سواء أكان هذا التحول فى لونه أم فى شكله أم فيهما معاً. المتحكم فى حالات التحول تلك هو الإنسان الصانع، فحسب مواهبه وقدراته تصاغ أشكال الجمال وتنوعها. لكن الصانع بحاجة إلى بيئة صالحة لإبراز مواهبه وقدراته تلك، فكلما كانت البيئة آمنة، وكلما كان ناسها متآلفين، كان مجالها مهيأ للعمل الناجح والإنتاج المتقن. إن هذا هو ما توحى به صورة الشاعر هنا، بخاصة حين نقرنها بالصورة السابقة التى أبرزت بيئة ذلك العصر ممهدة للإبداع بعد أن تهيأ لها الجو الآمن.

وإذا أجلنا النظر فى صيغة البناء للمجهول التى وردت عليها صياغة الفعلين: «يشقق» و «يزعفر» فى الصورة، أدركنا تحول الحركة من الخصوص إلى العموم، ومن محدودية المكان إلى اتساعه وامتداده؛ فالحركة التى بدأت من نقطة كبرت وانطلقت فى عالم مترامى الأطراف. وغدت صياغة الدر إيحاء بتحولات كثيرة كانت تتم فى أشياء وأحوال أخرى حتى غدا ناس ذلك العصر سعداء باكتشافاتهم وإبداعاتهم؛ لأنهم كانوا يحققون بها انتصارات عزيزة طالما حرموا من تحقيقها وهم بعيدون عن هذا الجو الآمن الذى يعيشون فيه.

ثم إن الصورة الثانية التى رسمت تأثير لون الزهرة الساطع فى محيط الهواء حولها – «أو ساطع فى حمرة فكأن ما يدنو إليه من الهواء معصفر» – لتوحى بإمكان تحريك الإبداع الفردى لطاقات المجموع الخلاقة. إن هذا يسترجع فى أذهاننا إبداعات الشتاء والمعتصم التى حركت الكون والإنسان نحو الأجمل والأنفع.

لما كان البيت الواحد والعشرون هو آخر بيت فى مقطع الربيع، وهو المؤدى إلى مقطع «الخلافة»، فإن الشاعر قد أوحى فيه بمواقف تنفذ إلى المقطعين. لقد انطلق من حقيقة أن الكون والطبيعة وكل ما يتم فيهما من «صنع» الله ومن «بدائع لطفه» بعباده. كأنه هنا يقتبس مضمون بعض

آيات كريمة كقوله تعالى: ﴿ألم تروا أن الله سخر لكم ما فى السموات وما فى الأرض، وأسبغ عليكم نعمه ظاهرة وباطنة﴾[٣٧]. ثم ربط «تحول» النبات من الخضرة إلى الصفرة ببدائع لطف الله، وفى ذلك إيحاء بأن هذا التحول قد سخر نعمة للناس، وهذه النعمة لها طعم مختلف فى كل حال من الحالتين: فحالها مع خضرة النبات انفتاح الحاضر على جمال الربيع، واستشراف للمستقبل وقت التحول إلى الصفرة. وحالها مع الصفرة تهيئة النفوس للفرح مع جنى الثمر والتقاط ناتج الجهد والعرق. لقد اختصر الشاعر الزمن بالبنية اللغوية التى جمعت اللونين متزامنين، فكان فى هذا الاختصار تكثيف للمشاعر الإنسانية وما يتعلق بها من غنى عاطفى؛ لأن النفوس تسر بكل منهما مسرة خاصة ومختلفة.

لعل عبارة «بدائع لطفه» تركيب تؤلفه مجموعة من الآيات. فالبدائع من مثل قوله تعالى ﴿بديع السموات والأرض، وإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون﴾[٣٨]. ولطفه من مثل قوله: ﴿الله لطيف بعباده، يرزق من يشاء وهو القوى العزيز﴾[٣٩]. «فلطف» الله بالعباد، إذن، هو الذى «أبدع» جمالاً ورزقاً ممثلين، باخضرار النبات، وتحوله إلى الصفرة. وحين استوحى أبو تمام هذا المعنى، فإنه أوحى بضرورة المحافظة على مشيئة الله هذه، وأن تكون الغاية الفضلى من كل عمل منسجمة مع «بدائع لطفه» تعالى. كأن فى هذا تذكيراً بعمل المعتصم البطولى، وتأكيداً بأنه عمل مؤسس على هذه المشيئة الإلهية.

إن لهذا المعنى بعداً دينياً وسياسياً، لأنه يوحى بتسويغ المبدأ الذى طرحه أبو جعفر المنصور أساساً لحكم العباسيين، حين قال: «إنما أنا سلطان الله فى أرضه»[٤٠].

٣/أ

حمل الشاعر هذا البعد ودلف إلى مقطع الخلافة، فعقد فى البيت الثانى والعشرين مشابهة بين الربيع/ والإمام - المعتصم: «خلق أطل من الربيع كأنه خلق الإمام». والمشابهة توحى بأنه إذا كان الربيع - كما قدم سابقاً - قد أوجده لطف الله بعباده، فإن اختيار المعتصم إماماً للناس هو أيضاً من لطف الله بعباده. ولتأكيد هذا المعنى لم يحدث أبو تمام المشابهة بين الربيع/ والإمام فى شكلهما أو منظرهما، وإنما فى خلق كل منهما. والخلق صفة تشكلت فى محيط، وهى منصرفة إلى التأثير فى محيط أيضاً. لذا، كان الخلق وسيبقى الصلة المثلى بين الفرد والمجموع. إنه أساس السلوك الصادر من الفرد لسعادة الجماعة أو شقائها. وهو، هنا، فى الربيع والمعتصم، هيئ لسعادة الإنسان وحسرته.

أما الفعل «أطل» المستعار للربيع، فيوحى بمعان تساند اختيار «الخلق» للمعتصم/ الإمام. إنه يعيدنا إلى بعض الأفعال السابقة؛ مثل «رق» فى «رقت حواشى الدهر»، و «نزل» فى «نزلت مقدمة المصيف»، و «أضحى» فى «أضحت تصوغ بطونها لظهورها»، و «غدا» فى «حتى غدت وهادها ونجادها». فهذا الفعل «أطل»، مثله مثل غيره من تلك الأفعال، لا يوحى بحدوث فعل أنجز وانتهى فى الماضى، ولكنه يوحى بإطلالة بدأت فى الماضى وما زالت؛ فهو ذو أثر ممتد من الماضى إلى الحاضر بل إلى المستقبل أيضاً، وعبقريته أنه يجمع بين هذه الأزمان الثلاثة فى لحظة زمنية واحدة مثيرة. بل إن صياغة «أطل» فى موضعها لتشعر بأن الناس كانوا - وهم يعانون أوضاعاً متناقضة - يترقبون حلوله فيهم بصبر نافذ، حتى إذا «أطل» عليهم تهللت وجوههم بشراً لمقدمه.

تطالعنا فى جانب خلق المعتصم من الصورة ثلاث كلمات مختارة بعناية؛ هى «الإمام» و «هديه» و «المتيسر»: «كأنه خلق الإمام وهديه المتيسر». أما الكلمتان الأوليان - «الإمام وهديه» - فقد وردتا متلازمتين فى أكثر من آية قرآنية. قال الله تعالى مثلاً: ﴿وجعلناهم أئمة يهدون بأمرنا﴾[٤١]. فوظيفة الإمام «هداية» الناس إلى فعل الخير الذى أوحى إليه فعله؛ أى أن وظيفته هذه هى من «بدائع لطف» الله بعباده التى توقفنا عند مغزاها. وبهذه الوظيفة التى غدت للمعتصم / الإمام خلقاً، يلتقى مع الربيع على غاية واحدة؛ هى توفير البهجة والقناعة إلى نفوس الناس و«هدايتهم» إلى توفيرهما.

ويبدو أن أبا تمام قد تكامل بيته هذا - وهو مطلع مقطع الخلافة - على الإيحاء بأفكار العباسيين السياسية والدينية. جاء فى تاريخ الإسلام السياسى:

«كذلك نجد الخليفة يتلقب بلقب «إمام» توكيداً للمعنى الدينى فى خلافة العباسيين، أى أنهم أصبحوا أئمة الناس بعد أن كان هذا اللقب يطلق فى عهد الخلفاء الراشدين والأمويين على من يؤم الناس فى الصلاة. على حين كان الشيعيون يطلقونه على أفراد البيت العلوى الذين كانوا يعتقدون أنهم أحق بالخلافة من سواهم. وبعد أن صارت الخلافة العباسية تستند إلى نظرية التفويض الإلهى، قرب الخلفاء إليهم العلماء ورجال الدين لينشروا بين الناس هذه النظرية التى أصبح لها شأن فى الحياة السياسية فى الدولة العباسية»(٤٢).

الظاهر أن العباسيين أحبوا أن يؤكد مادحوهم، بخاصة الشعراء، هذه النظرية أيضاً، لأنهم أرادوا تثبيت قيادتهم الدينية بتأكيد إسناد «الإمامة» لهم دون خصومهم آل البيت العلوى. بهذا، يصبح إطلاق أبى تمام لقب «إمام» على خليفتهم المعتصم صدى تلك الرغبة العامة عند العباسيين.

أما كلمة «المتيسر» التى حددت سمة «هداية» هذا الإمام، ففرضت نفسها هنا لتمنح هذه الهداية خصوصية مرغوبة. إن «الإمام» لا يسوق الناس إلى الهداية بالعصا، ولكنه يبعثها فى نفوسهم بيسر. لقد كانت «القدوة» أسلوب المعتصم / الإمام المفضل الذى يسر للناس الحافز إلى العمل والإنتاج. لذا، استغرقها الشاعر فيما مر من أبيات ورسم لها صوراً وأبعاداً حتى غدا المعتصم من خلالها أنموذجاً فى التفانى من أجل إسعاد الجماعة التى هو إمامها.

إن اكتفاء الشاعر بلقب «الإمام»، وتكرار اللقب فى بيتين متتاليين (٢٢، ٢٣) صفة للمعتصم دون ذكر اسمه، ليدل - بجلاء - على أن فعله هذا جاء تثبيتاً لادعاء العباسيين بأنهم أحق بالإمامة من غيرهم. ولا ندرى إذا ما كان قد فعل ذلك انطلاقاً من عقيدة يؤمن بها، أو تحقيقاً لرغبة ممدوحه الذى أراد أن تذاع وأن ترسخ فى عقول الناس وعواطفهم.

أما كلمة «هديه» التى قرنها فى البيت الثانى والعشرين بـ «الإمام»، فقد عاد إليها فى البيت الخامس والعشرين؛ إذ وصف الخليفة بأنه «عين الهدى» «حين يظلم حادث» وجعل الخلافة «محجر» تلك العين. لكن موقع «الهدى» هنا وهناك، مختلف؛ فحين وصف الخليفة بأنه «عين الهدى» نظر إلى الهدى على أنه ممنوح للخليفة، ولكن حين قال: إن «هديه متيسر» نظر إلى الخليفة على أنه مانح للهداية. وعلى ذلك يصبح الخليفة واسطة بين مصدر الهداية - (الله)، والناس الذين يتلقونها؛ فهو ممنوحها ومانحها فى آن. ولا يخفى أن الغاية من وراء هذا هى تأكيد الوظيفة الدينية الدنيوية التى كان الخليفة العباسى يؤمن أنها منوطة به.

لكن الشاعر - مع هذا - نظر إلى الوظيفة المزدوجة للخليفة من باب الغاية / والوسيلة حين وازن بين العين / ومحجرها فى الصورة المرسومة. فكون الخلافة محجراً «لعين الهدى» يعنى أن الوظيفة الدنيوية وسيلة لتحقيق الغاية الدينية «فبعين الهدى» وحدها يتوصل إلى إنارة كل «حادث مظلم». إن هذا لم يقلل من شأن الخليفة العباسى بل - على العكس تماماً - منحه شرعية فى القول والفعل حتى لو كان مخطئاً فيهما. لعل هذا ما حدا بأحد الباحثين إلى أن يبدى دهشته من القداسة التى أسبغها العباسيون على كل ما يصدر عنهم. قال:

«أقام العباسيون خلافتهم على أنهم أحق الناس بإرث الرسول، ومضوا يحيطون أنفسهم بهالة كبيرة من التقديس (...) ونعجب أن نرى الفقهاء والأتقياء الذين كانوا يعارضون بنى أمية ويعدونهم دنيويين ظالمين ينصاعون انصياعاً أعمى للعباسيين، ويعدونهم رؤساء شرعيين للأمة من الناحيتين: الزمنية والروحية»(٤٣).

لعل هذا الذى ادعاه العباسيون لأنفسهم كان من الدهاء السياسى بمكان حتى استطاعوا به أن يستميلوا «الفقهاء والأتقياء»، وكذلك الشعراء وكل من كان له تأثير فى المجتمع الإسلامى آنذاك.

وربما كانت المماثلة التى عقدها أبو تمام فى البيت الثالث والعشرين بين الإمام / والربيع تؤلف دليلاً إضافياً على استجابته لتلك الاستمالة. إذا قرأنا هذا البيت قراءة تربطه بالبيت الذى قبله، فإننا نحكم على أن الشاعر انتقل من إطار العموم إلى رحابة التخصيص والتفصيل. لذا، لابد من

التوقف فى البيت عند ثلاث محطات مهمة: أولاها: مماثلة «عدل الإمام وجوده» «بالنبات الغض من الربيع». وثانيتها: صورة «سرج تزهر» التى آلت المماثلة السابقة إليها، وثالثتها: الأرض التى انعكس عليها آثار ذلك كله.

كان الشاعر ذكياً حين اختار صفتى «العدل» و«الجود» من الإمام، ذلك لأنهما صفتان تلبيان من الإنسان حاجتيه الأساسيتين: الحاجة الروحية التى تجد طعامها فى المساواة فى الحقوق والواجبات (العدل)، والحاجة المادية التى تطمئن حين تعلم أن القوت مضمون. كما كان ذكياً أيضاً حين اختار من الربيع «النبات الغض»؛ لأن فى هذا النبات الغض تلبية للحاجتين السابقتين أيضاً: الروحية فى الجمال الربيعى الأخضر المنعش للنفس والباعث على التفاؤل والأمل، والمادية فيما يؤول إليه هذا النبات من حب وثمر يرقب الإنسان قطفهما استمراراً لعيشه وحياته. وقد سبقت معالجة بيت هو الثالث عشر من هذه القصيدة بما يوحى بهذا المضمون.

أما صورة «السرج التى تزهر»، فتفتح أمامنا باباً لاستخدام الشاعر ثنائية النور والظلام. علينا أن نقرأ هذه الصورة من خلال ربطها بصورة سبقت فى البيت الرابع عشر، وهى صياغة الأرض «نوراً تكاد له القلوب تنور». فالغاية من الصورتين واحدة، هى إضاءة دواخل الناس وطرد ما كان عالقاً فيها من ظلام الأيام. لكن الملفت فى تركيب الصورتين أن النبات (النور) أخذ فعل تنوير النور، بينما أخذ النور (السراج) فعل تزهير الزهر: «سرج تزهر»، وهذا يعنى أن الدلالات بين النبات والنور تتبادل وتتحد فى خيال الشاعر ووجدانه، ويصبح كل طرف قادراً على أن يحل فى مكان الآخر، ذلك لأنهما معاً يحققان غاية أساسية واحدة هى إنارة الدروب المظلمة أمام الناس بكل ما تحمله كلمتا الإنارة والظلمة من معان.

مقابلة النور / والظلام، إذن، ثنائية متضادة خدمت هدف الشاعر وأوصلته إلى النجاح الفنى، لكنه أفاد - لتحقيق غايته - من المقابلة المتكررة فى القرآن الكريم بين هذين العنصرين حتى أصبحا رمزين دينيين لثنائيتين أخريين، هما: الهداية والضلال أو الإيمان / والكفر. سأورد من تلك الآيات الكثيرة التى جمعت بينهما اثنتين هما:

الأولى قوله تعالى: ﴿الله ولى الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور، والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات﴾(٤٤).

الثانية قوله تعالى: ﴿كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور﴾(٤٥).

إن الآيتين لتذكراننا بوظيفة الإمام كما جلاها الشاعر فى بيت سابق، وربطها بمشيئة الله حين جعل الإمام «عين الهدى» التى بها يبدد «ظلمة الأحداث» فى زمانه. ولعل هذا هو الدافع وراء ذكره «الأرض» محطتنا الثالثة: فالأرض التى أصبح لها من «عدل الإمام وجوده» ومن «النبات الغض» «سرج تزهر» هى مكان الأحداث والتجارب، تستقبل الأفعال وتعكس نتائج هذه الأفعال. جوها مع الشر ظلام ومع الخير نور. ولما التقى فوقها نبات الربيع الغض مع عدل الإمام وجوده أزهرت سرجها ضياء وبهاء، بل فرحاً ورخاء ليكون فى ذلك تكامل «خلق» الربيع و«خلق» الإمام.

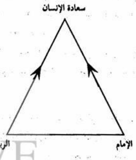
لكن أبا تمام أعطى خلق الإمام وفعله فضلاً زائداً من خلال المقابلة بين الزوال / والبقاء. وهى مقابلة بين زمنين: أحدهما محدد هو متعة الناس بالرياض مادامت مزهرة، ودوام إزهارها يظل - مهما طال - مقيداً بوقت ينتهى عنده ثم ينسى. وثانيهما ممتد البقاء هو فعل الإمام الذى يذكره الأئمة من بعده اقتداء به، كما يذكره الناس بوصفه النموذج الذى يأملون بقاءه فيهم، أو يسعون لأن يكون فيهم إذا ما افتقدوه.

من الصياغات المثيرة هنا استغلاله كلمة «الرياض» وتأليف كلمة تجانسها هى فعل «يروض» الذى يبتعد عنها فى المعنى. فالترويض معناه التذليل والتطويع أو التحول من وضع إلى وضع مخالف. وحين نفى «ترويض» فعل الإمام، فإنه نفى إمكان تحويله إلى حال أخرى مخالفة. كأنه بهذا أوحى بأن وظيفة الإمام الدينية التى حققها المعتصم تتأبى على الزوال أو التغيير، لأنها ترتد إلى قيم مبدئية ثابتة على الأيام.

كان الشاعر - على المستوى اللغوى - يلجأ غالباً إلى تفعيل الاسم أى نقله من الصفة إلى الفعل. هكذا فعل فى

«يروض» هنا، وهكذا فعل من قبل فى كلمات أخرى مثل «تنور» و «تيمن» و «تمضر». قد يكون فى هذا النقل مواءمة أو مخالفة بين الكلمتين، لكن الغاية الفنية تتحقق من خلال تحريك الأشياء الساكنة لبعث الحياة فى الشعر.

فى الأبيات الثلاثة التى كانت فاتحة مطلع الربيع حافظ الشاعر على المواءمة بين الإمام والربيع لغاية عليا هى سعادة الإنسان. وفى هذا متابعة للشكل الثلاثى الذى رأيناه يتحقق سابقاً فى مجالات أخرى لها الغاية نفسها.



٣/ب

لكننا، منذ البيت السادس والعشرين، نواجه شكلاً جديداً يمكن أن نعده أحادياً؛ حيث بدا فيه الخليفة / الملك قطب كل حركة وسكنة. وقد أضفت لقب «ملك» إلى الخليفة؛ لأن الشاعر وصفه به فى البيت الواحد والثلاثين. وبهذا اللقب تستوى ثلاثة ألقاب أطلقها الشاعر على ممدوحه؛ وهى بالترتيب: «الإمام»، «الخليفة»، «الملك». كأن هذا الترتيب يوحى بأن لقب الخليفة يجمع بين الإمامة والملك. وربما كانت عبارة أبى جعفر المنصور: «أنا سلطان الله فى أرضه» أو محتواها وراء إطلاق الشاعر هذه الألقاب وترتيبها. وإذا تذكرنا الغاية المستوحاة من ذكره «الأرض» فى أبيات سابقة، اقتربنا من الاعتقاد بأنه كان منفعلاً بتلك المقولة وهو يؤلف معانى البطولة ويجسمها صوراً تتحرك فى ثنايا قصيدته.

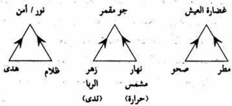
أشرنا فى البيت الخامس والعشرين إلى أن الخلافة كانت فى نظر الشاعر وسيلة لغاية، فهى مكان ينظر الخليفة منه إلى جهتين: أولاهما نور الهداية الإلهية يقتبس منه ضياءه، وثانيتهما شعبه ينير لهم بذلك الضياء كل حادث جلب الظلمة إلى حياتهم. لكن صورة الخلافة فى البيت السادس والعشرين: «كثرت به حركاتها» صورة استعارية دينامية توحى بعمل دائب وجهاد متواصل بغية القضاء على مصادر القلق وتوفير الأمن واستقامة الحال فى كل شؤونها. وبعد نجاح المهمة غدت الخلافة ساكنة «كأنها تتفكر». فالحركة الكثيرة أدت إلى سكينة ساكنة. لكن الشاعر باختياره عبارة «ولقد ترى من فترة، وكأنها تتفكر» صور وقت السكينة للخلافة بأنه الوقت الذى يمنحها فسحة زمنية لتفكر وتخطط، كى ينفتح الناس على أعمال كثيرة الإنتاج وواسعة النفع وعميقة الأثر. فمع الأمان تنبعث الآمال العريضة، وتنطلق الطاقات المبدعة فى مجالات الحياة المختلفة.

هذا هو الذى يجعل حياة الناس ربيعاً دائم الإزهار، أو هو التحول الذى رأينا الشاعر يستغل أثره فى تغيير الأشياء والنفوس إلى الأجمل والأنفع، ويرسم له صوراً تمكنه فى العقل والوجدان. سأكتفى برسم ثلاث صور تمثل فاعلية التحول فى كل مقطع من مقاطع القصيدة، ويكون الشتاء / والربيع / والخلافة خلفيات لهذه الصور:

الأولى من البيت الخامس، حيث تحول المطر إلى صحو، والصحو إلى صحو فى النفوس أو غضارة فى العيش.

الثانية من البيت الثانى عشر، حيث كان زهر الربا يلامس حرارة النهار المشمس فيحوله إلى جو مقمر مضئ لكنه ندى.

الثالثة من البيت الخامس والعشرين حيث كان الخليفة «عين الهدى» ينير كل «حادث مظلم» كما يتضح ذلك فى المثلثات التالية التى تجسد تلك التحولات وتوضحها.



فكل تحول اقتضى حركة تفاعل بين قطبين فى القاعدة أدى إلى تكوين جديد أو ولادة جديدة هى الغاية العليا فى القمة. إن هذا هو الجو الأخاذ الذى يختلط فيه جمال الأرض بجمال الحياة كى يتجه الجمالان إلى إمتاع الناس وبث روح التآلف والمشاركة المثمرة؛ فلا عداوة تعكر الصفو، وإنما حب وتعاطف وتسام. وهكذا، كان الشاعر ينظر للحياة الممهدة عندما جعل وهاد الأرض ونجادها فئتين من البشر متآلفتين، أو حينما تخيل اختلاط ألوان الزهر شارات لمضر وحمير وهى تتآزر موحدة الجميع فى حرب تعلق مصيرهم معًا بها، أو حين تصور الجميم فارسًا حانيًا على أثناء، والندى دمعًا يذرفه حبيب يفارق حبيبه.

لقد بدأت كل الخيوط تتجمع فى مقطع الخلافة حتى غدت كل صورة سابقة فى القصيدة تجد لها مستقراً فيه. هذا المقطع أصبح واسع المدى قادراً على احتواء غيره بالرغم من قلة أبياته. ومما ساعد على ذلك الاتساع تشكلات ألفاظه وصوره التى صارت موحية بمرجعيات فكرية غنية، ولكنها كامنة تستثار لأقل إشارة أو حركة.

إن الصورة الاستعارية المركبة التى حملها البيت السابع والعشرون بعيدة المرمى. بدت الخلافة فى الصورة فتاة خلى بينها وبين اختيارها رجلاً حازماً قادراً على حمايتها وحل إشكالات حياتها، فجاء اختيارها مطابقاً للتوقعات، إذ كان المعتصم هو المختار لأنه – كما صوره الشاعر – الفارس الوحيد القادر على أداء تلك المهمات الصعبة باقتدار؛ «ففى كفه» وحده «عقدة أمرها». أو بلغة أخرى مباشرة: كان المعتصم البطل الوحيد المؤهل لتحويل الحرب إلى سلام، والقلق إلى أمان، والظلام إلى نور يضيء جنبات الحياة، من هنا، ندرك أبعاد كلماته وعباراته المصاحبة للصورة فى البيت مثل: «مازلت أعلم»، فهى عبارة تتم صياغتها على أن الشاعر تعلق من خلالها بالعلم لا بالظن والتخمين، كما كان علمه هذا مستمر الزمن لم يقطعه الشك يوماً لا فى الماضى ولا فى الحاضر.

٣/حـ

زمن علم الشاعر هذا مقترن بزمن آخر تضمنته عبارة أخرى هى: «مذ خليت تتخير». وهذه عبارة تحمل صورة توحى بأبعد من زمن حدوثها؛ ذلك لأن الحرية منحت للخلافة مجازاً بعد تجارب من الإكراه لم تنجح. وهذه التجارب تعرف أنها انتهت بصورة التخيير، لكننا غير قادرين على تحديد بداياتها التى قد تكون ممتدة فى الماضى. وعلى أية حال، فإن الصورة توحى لنا بحسن التحول من الإكراه إلى التخيير. ولقد توج هذا التحول – كما نعلم – باختيار الأكفأ والأقدر، كما جر خلفه – بعد ذلك – تحولات أخرى مماثلة تضمنتنا ثلاث صور فى البيت هى: صورة الزمان: «سكن الزمان»، وصورة اليد: «فلا يد مذمومة»، وصورة السوام: «ولا سوام يذعر».

أما صورة «الزمان» الذى «سكن»، فتقف مقابل صورة حركة الخلافة: «كثرت به حركاتها»، لكن هذا السكون تولد من تلك الحركة، أو هو الحالة التى تحولت إليها تلك الحركات الكثيرة. إننا، ونحن نتلقى صورة (السكون والحركة)، نستذكر صورة سابقة هى قول الشاعر «مطر يذوب الصحو منه»، فهذه من تلك، بل يصدق على الثانية وصف الأولى، فهما معاً «غيثان» يغيثان الناس ويعينانهم على الحياة فى عيشة راضية. ثم إن صورة سكون الزمان تعيد إلينا – على مستوى التشكيل الفنى – أصداء صورة «حواشى الدهر» التى «رقت» فى افتتاح القصيدة. ومن قراءة الصورتين معاً، نصبح أكثر وعياً بمشاعر التصالح نحو الدهر كما بدت فى بيت المطلع، بل ربما أصبحنا أكثر تفهما لموقف الشاعر الذى خالف فيه من نظروا إلى الدهر نظرات مخيفة.

وأما صورة اليد هنا، فتذكرنا بصورة «يد الشتاء» فى البيت الثانى من القصيدة. ويد الشتاء – كما قلنا فى تحليلها – رمز للعمل المثمر الذى جسده الشتاء وحققه المعتصم، لذا يصبح من المنطق أن يؤول ذلك العمل بنتائجه «الحميدة» إلى قطع كل يد مذمومة حتى تتحول الحياة من العبث إلى الاستقرار.

وأما صورة السوام المذعورين، فتستنفر من دواخلنا صوراً للحياة الآمنة بعد أن أضاء الخليفة بنور الهدى دروبها المعتمة، أو صورتها كما بدت فى البيت السابع عشر حين غدا الناس فيها يعيشون أجواء المرح كما جسدتها صورة رقصهم وانسجامهم. وكلمة «السوام» نفسها تثير حالين من أحوال الناس: الأولى حيث يكونون فيها هملا لا راعى لهم، والثانية حيث يكونون فيها مجتمعاً منظماً ومنضبطاً بفضل سياسة حاكم بصير قدير.

ومع سكون الزمان، وقطع يد الشر، ونفى الخوف عن الرعية، تحقق للبلاد فى ظل هذا الخليفة ـ بطل الشاعر ـ ما كانت تتمناه، وتطمح إلى إيجاده. لقد هيأ هذا الوضع الشاعر لأن يشبه فى البيت التاسع والعشرين انتظام أجزاء الدولة بعقد مستوى التنسيق، وأن يشبه «العدل» الذى اتحدت به البلاد بالجوهر الذى منح العقد قيمته. وقد توحى مشابهة العدل والجوهر بموقع الجوهرة الوسطى المتميز (واسطة العقد) التى تحفظ للعقد تناسقه وتوازنه. ومهما أوحت الصورة من العقد، فإن العدل فيها يظل القيمة الكبرى التى تجمل كل نظام.

علينا ألا ننسى، ونحن نتملى صورة «العدل» هنا، صورة سابقة له فى البيت الثالث والعشرين، حيث صار مع النبات الغض «سرجاً تزهر» فى كل أرجاء البلاد. فالعدل المزهر يساوى العدل المنظم على أساس من الرضا النفسى الكبير بفاعلية المساواة وقيمتها فى انتظام البلاد والعباد. لعل تركيز الشاعر على القيمة العظيمة للعدل وتكرار ذلك يدل على أنه يؤمن فعلاً بأن العدل أساس الحكم وشرطه.

بالعدل انتظمت البلاد، وبه فى البيت الثلاثين تساوت البادية والحاضرة فى النفع والأمان. جاء ذلك من خلال عقد الشاعر مماثلة بين «المبدى الموحش» و «المحضر» على أساس الارتواء من ذكره. فالصورة مؤلفة من كلمات يستوجب بعضها التوقف. فالمبدى / والمحضر كلمتان متفقتان فى الإيقاع، لكنهما ـ مع ذلك ـ مختلفتان فى الإيحاء بل متضادتان؛ إذ «المبدى» ـ مكان البادية ـ موحش لبعده، و«المحضر» ـ مكان الحاضرة ـ آمن لقربه، وحتى يتساويا فى النفع والأمان يحتاج الأمر جهوداً كبيرة ومخلصة. لعل هذا ما أراد الشاعر أن يوحى به حين جعل الناس هنا وهناك تلهج باسم الممدوح أو «ترتوى من ذكره» كما قال.

إن صورة المساواة بين المبدى / والمحضر لتذكرنا بصورة «العصب» التى كانت «تيمن فى الوغا وتمضر» فى البيت الثامن عشر. فالصورتان تلتقيان على أساس واحد هو العدل الذى قرب مكانين متباعدين هنا، وألف بين جماعتين متناحرتين هناك.

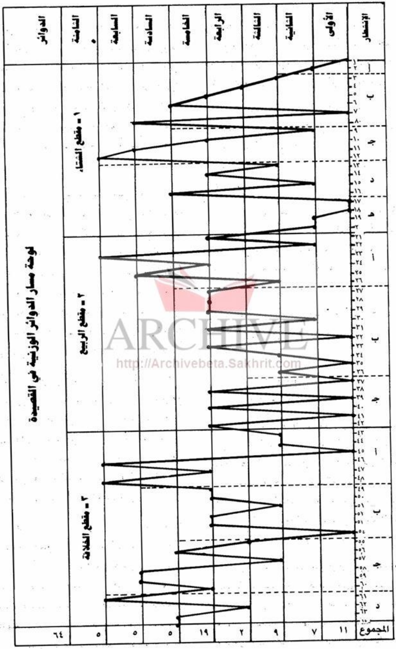
نصل، بعد هذا، إلى نهاية مقطع الخلافة والقصيدة، فنتجاوز من هذه النهاية صورة «الفخر» الذى «يضل فى أيام» هذا البطل لكثرة دروب فضله وتشعباتها، كما نتجاوز «كثيره» الذى يراه «قليلاً» لنصل إلى البيت الأخير الذى رسم صورة مثلى للتحدى.

يبدو أبو تمام فى الصورة عنيف التحدى مما يثير أسئلة ثلاثة لا تغيب عن مثل تحديه هذا، هى:

– من يتحدى؟
– وبماذا يتحدى؟
– ولمن يتحدى؟

توجهنا الإجابة عن السؤال الأول إلى الليالى؛ فهى التى يتحداها الشاعر. إذا كان كل من الليالى والدهر والزمان يبدو خصماً للإنسان، فإننا فى هذه القصيدة أمام ثلاثة ألوان من الخطاب موجهة إلى هذا الخصم الأزلى. أما أولها، فكان وصف الشاعر للدهر «برقة الحواشى» فى بيت المطلع، وأما الثانى، فوصفه الزمان بالسكون فى البيت الثامن والعشرين. وأما الثالث، فتحديه الليالى فى البيت الأخير.

ورقة الدهر إن لم تكن توحى، فى موضعها، بتلطف متعال واستجابة متطامن، فهى ـ على الأقل ـ توحى بالمصالحة بين متعادلين أو متساويين. أما سكون الزمان، فيوحى بسكوته أمام عزم بطل حازم. وأما تحدى الليالى، فتطاول عليها ممن يثق بأنه قادر على قهرها وإذلالها. إنها


لوحة مسار الدوائر الوزنية في القصيدة
الدوائر
الثامنة
السابعة
السادسة
الخامسة
الرابعة
الثالثة
الثانية
الأولى
الإنتظار
١ ـ مقطع الشتاء
٢ ـ مقطع الربيع
٣ ـ مقطع الغلالة
المجموع
١١
٧
٩
٢
١٩
٥
٥
٥
٦٤

خطابات ثلاثة تدرج فيها الشاعر من الضعف إلى القوة، ومن التطامن إلى التطاول، فبماذا كان تحديه؟

لعل عبارة «بعده» فى الصورة تقودنا إلى الجواب. إنها أوحت بكل فضائل الخليفة السابقة التى تحول بوساطتها كل شئ من سيئ إلى حسن، وكل ظلام إلى نور. لقد أصبحت سلاح الشاعر الفعال الذى منحه الثقة بإمكان التغلب على ابتلاءات الليالى وصروفها فى كل الأحوال. ولعل بناء الفعل «يبتلى» للمجهول أتى لغاية مهمة؛ ذلك لأن أوجه الابتلاء متعددة الفعل والفاعل، وأن التحدى عام لها جميعاً، لذا اقتضى الفعل فاعلاً مجهولاً لا مخصوصاً معلوماً.

بقى السؤال الأخير: لمن يتحدى؟ قد يكون الجواب سهلاً، لأن المتحدى له مذكور فهو المعسر. لكن إذا قرنا كلمة «المعسر» فى نهاية البيت بالفعل «فليعسرن» فى صدره، وجدنا أنفسنا أمام تبادل للمواقع والمواقف بين الكلمتين. أما المعسر فيتضمن معنيين متضادين فى البيت:

أولهما أنه لم يعد معسراً وإنما أصبح موسراً بعد أن أصابه فضل الخليفة، سواء أكان يقطن «مبدى» أم فى «محضر».

وثانيهما أنه بقى معسراً ولكن أمام صروف الليالى التى أرادته للعسرة، لكنه استعصى عليها وظل ابتلاؤه عسيراً.

وأما الليالى التى كان ابتلاء أعتى الناس عليها يسيراً، فلم تعد ــ بعد أن عمت فضائل الخليفة كل الناس وقوت من عزائمهم ــ تملك عزيمة موازية، لذا أصبح أيسر اليسير عليها عسيراً.

٤/أ

إن «معنى المعنى» هو الذى كان وراء تشابك الصور واتحاد الأهداف، وهو الذى كان وراء تشكل الإيقاع، كما قد رأينا فى أكثر من مكان [٤٦]، وكما نرى فى تشكيل الدوائر الوزنية فى الرسم التخطيطى فى الصفحة التالية [٤٧].

نظم الشاعر قصيدته على بحر الكامل مستغلاً من هذا البحر ثمانى دوائر وزنية، جاء ترتيبها حسب توالى ورودها فى القصيدة كما يلى:

الدوائر	التفعيلات	رموزها	عدد التكرارات فى القصيدة
الأولى	متفعلن متفعلن متفاعلن	2.1.1	١١ مرة
الثانية	متفاعلن متفعلن متفاعلن	2.1.2	٧ مرات
الثالثة	متفاعلن متفاعلن متفاعلن	2.2.2	٩ مرات
الرابعة	متفاعلن متفاعلن متفعلن	1.2.2	٣ مرات
الخامسة	متفعلن متفاعلن متفاعلن	2.2.1	١٩ مرة
السادسة	متفعلن متفاعلن متفعلن	1.2.1	٥ مرات
السابعة	متفعلن متفعلن متفعلن	1.1.1	٥ مرات
الثامنة	متفاعلن متفعلن متفعلن	1.1.2	٥ مرات
مجمــوع الأشطــار			٦٤ شطــراً

يلاحظ أن الدائرة الخامسة (2.2.1) لها السيطرة؛ فهى تتفوق فى عدد تكراراتها على غيرها، تليها الأولى، فالثالثة، فالثانية. أما السادسة والسابعة والثامنة، فتتساوى تكراراتها وهى تلى الثانية فى الترتيب. أما الرابعة، فتكراراتها أقل الجميع.

لكن توزيع الدوائر عددياً فى مقاطع القصيدة الثلاثة يختلف عن توزيعها العام فى القصيدة كاملة، فالدائرة المسيطرة عددياً فى القصيدة قد لا يكون لها السيطرة نفسها فى كل المقاطع، ثم إن الدائرة التى تفوقت على غيرها فى مقطع قد يتفوق عليها فى مقطع آخر، وهكذا، كما سنرى فى اللوحة التالية:

الدوائر	مقطع الشتاء	مقطع الربيع	مقطع الخلافة	مجموع التكرارات
الأولى	٤	٥	٢	١١
الثانية	٥	٢	—	٧
الثالثة	٢	٣	٢	٤
الرابعة	١	—	٢	٣
الخامسة	٣	١٠	٦	١٩
السادسة	٢	—	٣	٥
السابعة	٢	١	٢	٥
الثامنة	١	١	٣	٥
مجموع الأشطار	٢٠	٢٢	٢٢	٦٤

فالدائرة الخامسة لم يكن لها السيطرة على المقطع الأول ـ مقطع الشتاء، لكن سيطرتها شملت المقطعين الآخرين: الربيع والخلافة. وكان تجمعها الكبير فى مقطع الربيع. ومع أنها تراجعت فى مقطع الخلافة، لكنها حافظت على تفوقها فيه. أما الدائرة الثانية التى كانت لها السيطرة على المقطع الأول، فقد تراجعت فى الثانى وغابت تماماً عن الثالث. أما الدائرة الأولى التى جاءت أعدادها فى القصيدة تالية فى الكثرة بعد الخامسة، فقد بدأت متقاربة العدد مع الثانية فى المقطع الأول ثم تفوقت عليها فى الثانى، لكنها فى الثالث تراجعت إلى نصف عددها فى الأول. أما الثالثة، فكان توزيعها بين المقطع الأول والأخير عكس الثانية، لأنها فى الأخير تضاعف عددها عما كان عليه فى الأول، ومثلها كان وضع الرابعة فى المقطعين، لكن الرابعة شاركت السادسة غيابها عن المقطع الثانى ـ مقطع الربيع. إلا أن السادسة فى المقطع الأخير تفوقت على نفسها فى الأول، أما السابعة فتساوى عددها فى الأول والثالث وقل عن ذلك فى الثانى. وأما الثامنة فكانت فى الثالث متفوقة على نفسها فى الأول والثانى.

ما يستخلص من هذا التوزيع العددى للدوائر فى القصيدة، وكذلك فى المقاطع، هو أنه توزيع داخلى خاص لدوائر هذا البحر فى هذه القصيدة، وهو توزيع يستحيل أن نجده يتكرر فى قصيدة أخرى على البحر نفسه لا عند الشاعر ولا عند غيره. ويقودنا هذا إلى استنتاج أن لكل قصيدة إيقاعها الخاص المتولد من نمط التوزيع الداخلى لدوائر بحرها كماً وكيفاً. ويتدخل فى هذا التوزيع ـ كما أعتقد ـ تجربة الشاعر الخاصة التى تنقلها قصيدته، بما فى هذه التجربة من مشاعر وأفكار ومواقف تستدعى إيقاعاتها الموسيقية الخاصة.

بناء على هذا، اختلف توزيع الدوائر الوزنية داخل المقاطع الثلاثة، بل إن هناك اختلافاً فى التوزيع داخل كل مقطع حسب اختلاف المواقف أو النبضات الشعورية والفكرية، وسأحاول تتبع أهم ما فى ذلك من خلال العودة إلى لوحة مسار الدوائر فى الرسم التخطيطى السابق، مستغنياً بذلك عن إعادة توزيع الدوائر على المواقف الداخلية لكل مقطع فى لوحات مستقلة.

نلاحظ من خلال الفحص الدقيق للوحة أن البناء الإيقاعى للقصيدة يتسم بالتركيب التداخلى الذى يميل ناحية التعقيد لكثرة الرءوس المدببة عمودياً () فى تذبذبها بالقياس إلى الرءوس الممتدة أفقياً (). وإذا اعتمدنا إيقاع نبضات القلب استنتجنا أن الشكل الذى تزيد فيه الرءوس المدببة يدل على شدة الانفعال.

٤ / ب

المقاطع الثلاثة حسب تلك اللوحة تؤلف داخل الشكل الواحد المتكامل للقصيدة ثلاثة أشكال مختلفة. فبينما بدت حالة من القلق وعدم الاستقرار على شكل مقطع الشتاء مجسدة فى عدم التركيز على دائرة واحدة، أخذ شكل مقطع الربيع يميل إلى الاستقرار. وقد تمثل ذلك فى الحركات الإيقاعية المتبادلة بين الدائرة الأولى والدائرة الخامسة، وفى استمرار الدائرة الخامسة ثلاثة تكرارات متواصلة فى وسط المقطع تقريباً. لكن بداية المقطع شهدت نقلة بعيدة من الدائرة الثانية إلى الثامنة ثم استمرت الدوائر بين الثامنة والخامسة لفترة، وبعد ذلك عادت إلى التذبذب بين الخامسة والأولى حتى نهاية المقطع. وقد يعنى هذا أن بداية المقطع كانت متأثرة بالقلق الذى وجدناه فى مقطع الشتاء، ثم أخذت تميل بعد ذلك إلى الاستقرار والتردد بين دائرتين فقط.

أما مقطع الخلافة، فإن نظرة عجلى إلى الشكل الذى رسمته حركات دوائره تنبئنا بأنه شكل يجمع بين الشكلين السابقين: ففيه حركات إيقاعية فى القمة، فالدائرة الثامنة فيه ـ مثلا ـ يفوق عدد ورودها عدده فى المقطعين السابقين، لكننا نرى ـ مقابل ذلك ـ أن الدوائر التى ترددت وشكلت رؤوساً ممتدة أفقياً يفوق عددها عدد مثيلاتها فى المقطعين السابقين أيضاً. إن هذا يعنى أن المقطع الأخير يصدر نغمة إيقاعية توحد بين نغمات تتردد فى المقطع الأول والثانى. وإذا تذكرنا ما قلناه فى أثناء تحليله: إن جميع الخيوط المعنوية المتشابكة فى المقطعين الأولين تجمعت فيه، أصبحنا على قناعة من أن المعنى والإيقاع الوزنى كانا متجاوبين ومنسجمين فى المقاطع الثلاثة جميعها.

كان ذلك فى علاقة أشكال المقاطع إيقاعاً ومعنى. فعلى الرغم من أن كل مقطع ذو شخصية خاصة، فإنه - مع ذلك - يلتقى مع غيره فى إطار من التعدد والوحدة. وإذا تقدمنا خطوة أخرى ففحصنا كل مقطع، وجدنا أنه مبنى على أساس الاختلاف والاتفاق إيقاعاً ومعنى أيضاً، وذلك حسب الاتفاق والاختلاف فى المواقف النفسية.

فالمقطع الأول يحوى خمسة مواقف نفسية كانت وراء تشكيلات إيقاعية متعددة ضمن الشكل الواحد الموحد لها. أما الأول، ففى البيت الأول أو الدائرتين الأولى والثانية، وهو موقف نقل فرحة عامة بانقلاب حياة الناس إلى الأحسن. وأما الثانى، فالجمع بين فاعلية الشتاء وتضحية القائد لتوفير رزق الناس وبهجة نفوسهم، لذا، بدأت الدوائر متوترة تتباعد حتى وصلت إلى الدائرة السابعة. لقد عادت من السادسة إلى الأولى، لكنها ارتدت مبتعدة إلى السابعة. وأما الموقف الثالث، فالتعقيد النفسى الذى واكب تعقيد تركيب البيتين اللذين تناوب فيهما المطر والصحو المواقع والصفات. لقد انطلق إيقاعهما من الدائرة الثانية وصعد إلى القمة عند الدائرة الثامنة التى لم يصل إليها أى إيقاع فى المقطع سواه. وأما الموقف الرابع، فبهجة الإنسان بالخير والجمال الذى صنع له أو الذى صنعه بنفسه. وقد سجل شكله الإيقاعى تراجعاً نحو الاستقرار، وبدا كأنه يمهد السبيل إلى التوافق الإيقاعى فى ترديد الدائرة الأولى والثانية ورسمهما خطين متوازيين. إن إيقاعهما أعاد إلى الأذهان بداية المقطع الذى ابتدأ بالدائرتين نفسيهما فتآلفت البداية مع النهاية على ترجيع صوتى واحد.

أما المقطع الثانى - مقطع الربيع - فقد شهد فى بداية المواقف مقابلات متضادة. لذا، بدأ متوتراً متباعد الدوائر، ولا يستبعد تأثير القلق فى مقطع الشتاء على حركة إيقاعه المتوتر فى البداية، لكن دوائره بدأت تتراجع ليصبح مجالها ابتداء من الشطر السابع والعشرين بين الدائرة الخامسة والأولى. وحين نعود إلى المواقف النفسية المصاحبة، نجد أن الشاعر انشغل أولا بالموازنة بين الإنسان ومظاهر الطبيعة، ثم أتبع ذلك بالموازنة بين أشياء الربيع وأشياء الحياة وبخاصة تحولات الألوان. وكانت تلك الأشياء فى توازنها تردد إيقاعات متقاربة ومتبادلة المواقع كما يبرزها الشكل المتوازن والمنسجم، بخاصة فى نهايته.

أما المقطع الثالث - مقطع الخلافة - ففيه أربعة مواقف: أولها موازنة بين فعل الربيع وفعل الإمام، لذا كان إيقاع هذا الموقف مؤلفاً من شكلين متوازيين: أحدهما فى الدوائر القريبة يتردد بين الثالثة والأولى. وثانيهما فى الدوائر البعيدة يتردد بين الخامسة والثامنة، وقد غلب على الشكل الأول الامتداد الأفقى، بينما غلب على الثانى التذبذب العمودى. وثانى المواقف مواجهة الخليفة لحوادث الخلافة باقتدار، أما الشكل الإيقاعى لهذا الموقف، ففريد فى تشابه خطوطه الممتدة، ولعله شكل ينسجم مع وحدة الذات وتفردها فى القدرة. وثالث المواقف حديث عن الأمان ونتائج الجهد وشكله مختلط من الرءوس المدببة والأفقية. ورابع المواقف هو موقف التحدى والموازنة بين البطل وغيره، وقد امتد شكله الإيقاعى إلى القمة، ثم انحدر ليستقر هادئاً يتردد عند الدائرة السادسة.

٤/حـ

كانت تلك محاولة لفحص التطابق بين الشكل الإيقاعى ومصدره النفسى والفكرى أو ما أسميته بالموقف. بقى ملاحظة عامة ندركها من خلال التدقيق فى لوحة مسار الدوائر، ولوحة ترتيب ورود الدوائر فى القصيدة.

كنا اعتمدنا فى الترتيب التصاعدى للدوائر أولية ورود كل منها؛ أى أن الدائرة الأولى هى أول دائرة فى الشطر الأول من البيت الأول، تليها الدائرة الثانية المخالفة لها فى أى شطر آخر يلى. وقد اتخذنا هذه القاعدة أيضاً أساساً لترتيب التفعيلات؛ فـ «متفعلن» هى أول تفعيلة من أول دائرة لذلك أخذت الرقم (١) بينما «متفعلن» هى التفعيلة التى تلت الأولى لذلك أعطيت الرقم (٢). من الملاحظ، حسب هذا الترتيب فى القصيدة، أن الدوائر الثلاث الأخيرة تتعاكس فى ترتيب تفعيلاتها مع الدوائر الأولى: الثامنة مع الأولى، والسابعة مع الثالثة، والسادسة مع الثانية، والخامسة مع الرابعة (انظر رموز الدوائر فى لوحة ترتيبها). ومثل هذا التعاكس

الإيقاعى يمنح القصيدة نغمات إيقاعية تتجاوب أصداؤها بين القاعدة والقمة من الشكل المرسوم، كما يلاحظ أن الدوائر الثلاث الأخيرة فى القمة تتساوى فى عدد إيقاعاتها (خمس تكرارات لكل واحدة)، بينما وردت معاكساتها من الدوائر الأولى على غيرما ترتيب. كأنما التعدد ينتهى إلى انتظام، والاختلاف يقود إلى اتفاق. أما الدائرة الرابعة ومعاكستها الخامسة، فمتباعدتان فى عدد التكرارات لكن ورودهما فى وسط الشكل يمنحها قدرة التوزيع إلى القاعدة والقمة. أما الرابعة، فكان الانطلاق منها نحو القمة فى مقطع الخلافة، وهذا وضع ينسجم مع الاتجاه العام الذى اتخذته الأشكال الإيقاعية للمقاطع الثلاثة؛ أعنى اختلاف مقطع الشتاء عن مقطع الربيع فى الشكل الإيقاعى، ثم تأليف مقطع الخلافة الذى يجمع بين نمطى الشكلين السابقين، على أساس أن خيوط المعنى ومعنى المعنى للقصيدة تتجمع فيه.

نستنتج مما سبق أن مسار الدوائر الوزنية داخل القصيد شكل قاعدة إيقاعية خاصة، وأن المعنى بمستوياته المتعددة والمختلفة كان وراء تشكيل تلك القاعدة، وفى هذا دليل عملى على صحة الأقوال النقدية التى تربط بين الوزن والمعنى كقول صاحبى نظرية الأدب:

«لا يمكن تجاهل معنى النظم فى نظرية للأوزان... ونحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين فى مجمل العمل الفنى، وليس بمعزل عن المعنى»(٤٨).

الخاتمة

كانت قصيدة «الربيع» لأبى تمام إذن تشكل مساحة لتفاعل خلاق بين أشياء مختلفة ومختلطة، انبثقت من تزاوج علاقاتها، وتشابك خيوطها معان غائرة الجذور، متعالية السموق. أما المعنى الكبير الذى كانت تلتف حوله، وتلتقى عنده، فهو «بطولة القيادة» بكل أبعادها. لذا كان بطل الشاعر (المعتصم) يتحرك خفية فى مقاطع القصيدة الثلاثة، وكان له فى كل منها موقع خاص من البطولة:

فهو فى المقطع الأول: يشخص بطولة الشتاء فى العمل المنتج، والفداء النموذج، وبطولة المطر فى العزم والحزم، وهو فى المقطع الثانى يماثل الربيع فيغدو بطل السناء والضياء، والتآلف والانسجام بين الناس أفراداً وجماعات.

وهو فى مقطع الخلافة البطل الأسمى والأهدى، والأقدر والأعدل والأكمل، لذا كان مقطع الخلافة جامعاً لكل البطولات السابقة.

كانت كلمات الشاعر فى المقاطع الثلاثة تتعانق صورها، وتتساند إيحاءاتها وتتناغم إيقاعاتها فوق رقعة القصيدة؛ مؤلفة نسيجاً متناسق الخطوط، متناسب الألوان، موحد الأشكال والرسوم والإيقاعات.

الهوامش :

(١) R. Barthes, **Image- Music - Text,** Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana- Britain, 1979, p. 146

(٢) جون كوين: **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٣٠.

(٣) انظر فصل «الشعر والحقيقة» من كتاب غراهام هو: **مقالة فى الأدب**، ترجمة: محيى الدين صبحى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٣ ص ص ١٩٢ ـ ١٠١، وانظر أيضاً كتاب: **فى الشعرية**، لكمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧ ص٢٠ وما بعدها.

(٤) ابن رشيق، **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ١٩٦٣، جـ٢ ص٦١.

(٥) انظر فى قيمة القراءة الكتب التالية:

- **الشعرية**، تودوروف، ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٧، ص ص ٨ ـ ٢١.
- **قصيدة وصورة**، عبد الغفار مكاوى، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٧، ص ٧، ٢٢.
- **الخطيئة والتكفير**، عبد الله الغذامى، النادى الأدبى الثقافى، جدة، ١٩٨٥، ص ص ٧٥ ـ ٧٦.
- **فى معرفة النص**، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٥، ص ٥.
- **نقد النص**، على حرب، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٣، ص ص ٢٠ ـ ٢٢.

(٦) T.S. Eliot, **The Frontiers of Criticism** (In English Critical Essays, Twentieth century), London, Oxford University Press 1985, p. 48.
(٧) انظر كتاب: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: أحمد مصطفى المراغي، دار المكتبة العربية، القاهرة ١٩٥٠، ص١٧١.
(٨) انظر كتاب: Ritchards and Ogden, **Meaning of Meaning**, London, 1953.
وكتاب **بناء لغة الشعر**، ص ٢٢٨.
(٩) **ديوان أبي تمام** بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٠، جـ٢ ص ص ١٩١ ـ ١٩٧.
(١٠) انظر «طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحتري ـ دراسة نصية» في **حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية**، بجامعة قطر، العدد الخامس عشر لعام ٩٣/٩٢، ص ص٦٣ ـ ١٠٥.
(١١) إليزابيث درو، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة: محمد إبراهيم الشوس، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١ ص١٢٨.
(١٢) شرح **ديوان أمية بن أبي الصلت**، تحقيق: سيف الدين الكاتب ورفيقه، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٠، ص٥٧.
(١٣) **القاموس المحيط**، لمجد الدين الفيروزبادي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩١٣ مادة (دهر).
(١٤) **ديوان أبي تمام**، ج١، ص٥٨، وما بعدها.
(١٥) **العمدة في محاسن الشعر**، وآدابه، ونقده، لابن رشيق القيرواني، ج١، ص٢٣٣.
(١٦) انظر: **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، القاهرة ط٣ مادة (حاشية).
(١٧) **الشعرية**، لتودوروف ص٣٨.
(١٨) ج. م. جويو، **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٤٨، ص٦١.
(١٩) انظر: **طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحتري**، ص٦٨.
(٢٠) انظر كتابي: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، نشر جامعة اليرموك، الأردن ١٩٨٠، ص ص١٠٥ ـ ١٢٢.
(٢١) **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ص٢١٧.
(٢٢) آية رقم ٣٠ من سورة «الأنبياء».
(٢٣) **القاموس المحيط**. مادة «الوبل».
(٢٤) انظر: هامش رقم (١) من **ديوان أبي** تمام، ج٢، ص ١٩٢.
(٢٥) انظر: **المعجم الوسيط**. مادة غاث: (الغوث)، وغاث: (الغيث).
(٢٦) ديوانه، ج٣، ص٢٠٠.
(٢٧) نفسه، ج١، ص ٧٣.
(٢٨) انظر: شرح البيت في ديوان الشاعر ج٢ ص١٩٢ وما بعدها.
(٢٩) **المعجم الوسيط**، مادة (عذر).
(٣٠) تولى المعتصم الخلافة في منتصف عام ٢١٨هـ في التاسع عشر من رجب. انظر كتاب **الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية**، لمحمد بن علي بن طباطبا، تحقيق محمد عوض إبراهيم، وعلي الجارم، مطبعة المعارف بمصر، ١٩٢٣ ص٢٠١، ٢٠٩، وانظر أيضاً كتاب **تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي** لحسن إبراهيم حسن، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٤، ج٢، ص٧٥.
(٣١) انظر: **طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحتري**، ص ٨٦.
(٣٢) انظر تفسير ريتا عوض للتثنية في قول امرئ القيس «قفا نبك» في كتابها: **بنية القصيدة الجاهلية**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢ ص١٨٤ وما بعدها.
(٣٣) نفذ أبو نواس ـ كما نعلم ـ من كون الأطلال سمة العصر الجاهلي القديم، إلى جعل الخمر صفة العصر الجديد ـ العصر العباسي. فقال:

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم

انظر **ديوان أبي نواس**، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٥٣، ص٥٧.
(٣٤) انظر في هذا المعنى تحليلاً لقصيدة أبي دؤاد الإيادي الرائية في كتابي: **الصورة في النقد الشعري**، دار العلوم بالرياض، ص ص ١٣٦ ـ ١٤٠.
(٣٥) انظر: **طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحتري**، ص ٨٢.
(٣٦) **قاموس المحيط**، مادة «فقع».
(٣٧) لقمان، آية ٢٠.
(٣٨) البقرة، آية ١١٧.
(٣٩) الشورى، آية ١٩.
(٤٠) الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ط. ثانية جـ٨ ص٨٩.
(٤١) الأنبياء، آية ٧٣.
(٤٢) **تاريخ الإسلام**، جـ٢، ص ٢٥٦.
(٤٣) شوقي ضيف، **العصر العباسي الأول**، دار المعارف بمصر، ص ٢٠.

(٤٤) البقرة، آية ٢٥٧ .

(٤٥) إبراهيم، آية ١ .

(٤٦) أعنى بتشكل الإيقاع: حركة الأصوات المنظمة داخل الدائرة الوزنية ومن ثم الدوائر التى تؤلف إيقاع القصيدة أو موسيقاها فى شكل للحركة متصور التنظيم. ذلك لأن الإيقاع ـ كما عرفه أفلاطون وغيره ـ «هو طريقة تشكيل الحركة المتدفقة وصياغتها فى قالب أو صورة محددة... تجمع بين الحركة والتنظيم معاً بحيث تكون الحركة تعبيراً عن عنصره الذهنى والروحى». انظر: فؤاد زكريا، **مع الموسيقى**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٦، ص٦١ وما بعدها.

(٤٧) راجع فى معنى «الدائرة الوزنية»، كتابى **الصورة الفنية فى شعر أبى تمام** ص ص ٢٢، ـ ٢٤١، وأعنى بها اختصاراً: الشكل الإيقاعى الذى تتخذه تفعيلات البحر الواحد فى شطر البيت الواحد من القصيدة على أساس أن الشطر هو محور البناء الموسيقى للقصيدة.

(٤٨) **نظرية الأدب**، رينيه ويليك وأوستن وارن، ترجمة: محيى الدين صبحى دمشق ١٩٧٢، ص٢٢.
وانظر فى علاقة الوزن بالمعنى كتاب **مسائل فلسفة الفن المعاصر** لجان مارى جويو، ترجمة: سامى الدروبى، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٥، ص ص ٢١١ .٢٢٠

التوجيه المُعجز المُسهر

دراسة حول عناصر الإشكال الدلالي في شعرية المتنبي

سعود بن دخيل الرحيلي*

لا مبالغة في القول إن ديوان المتنبي كان قد شكل أكبر أكاديمية شعرية تربت فيها أجيال الشعراء العرب إلى يومنا هذا. ولقد كان أبو العلاء المعري من أقدم تلاميذ هذه المدرسة وأبرزهم وأشدهم حبا لمعلمها. وهو حب يفصح عنه كتابه الذي ألفه في شعر المتنبي وسماه (معجز أحمد)(١). هذه العبارة العنوانية تتضمن تورية أو إيهاما قائما على المفارقة بين معجز النبي أحمد ﷺ ومعجز المتنبي أحمد(٢). فكأن المعري أراد أن يسم كتابه بعنوان فيه دلالة على فهمه العميق لطبيعة شعر المتنبي الذي يقوم على التورية أو التوجيه من خلال تلحيف الدلالة العميقة بدلالة سطحية إيهامية. فما القيمة الجمالية المحتملة للتغطية أو التلحيف في القول الشعري؟ يرى عبد القاهر الجرجاني أن النفس البشرية بطبيعتها مولعة بالكشف عن المغطى الذي لا ينال إلا بعد الطلب والمكابدة، ويمثل لهذا الضرب من المعاني بـ «الجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وبالعزيز المحجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه»(٣). ويؤكد النقد الحديث صحة هذه القاعدة حين يقرر أن الغموض الإيجابي عنصر أصيل في شعرية الشعر(٤)، وأن النص الجيد نص إشكالي يحرض الذهن ويتحداه ويدفعه إلى التأمل ويثير فيه الرغبة في الكشف عما خفي واستتر من ظلال المعنى ودلالاته. وحين يعمل المتلقي ذهنه في الكشف عن تلك الدلالات الخفية والمرامي البعيدة عن التسطيح والابتذال والمباشرة، تتحقق المتعة الفنية لديه ويصل إلى درجة من الرضا والارتياح النفسي(٥). ولعل هذه السمة البارزة في شعر المتنبي هي التي جعلت الأدباء واللغويين يسهرون في القبض على شوارده التي يتصيدونها تصيدا ويجدون متعة في ممارسة هذه الرياضة الذهنية الدلالية. بذلك الشطر الذي يقول فيه «ويسهر الناس جراها ويختصم»، يؤكد المتنبي نفسه قيام شعره على الإشكال الدلالي، وهو إشكال لاحظه القدماء في حينه ووقفوا عنده طويلا وأطلقوا عليه في مؤلفاتهم مصطلح «المشكل» أو «أبيات المعاني»، فإذا كان النص الشعري الجيد نصا إشكاليا مفتوحا على دلالات عدة محتملة، فإن هذه الإشكالية تقع في صميم شعرية المتنبي، ولا يكاد يضاهيه فيها أحد من شعراء العربية قديما. وبالنظر في ديوانه وفي مؤلفات القدماء

* كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

حول مشكله وأبيات معانيه، يمكن أن نحدد أصلين جوهريين لهذا الإشكال في شعره هما: المذهب الكلامي والتوجيه الدلالي.

ومن استقراء شعر المتنبي، يمكن تحديد المذهب الكلامي بالقول إنه يتضمن في جانب منه عملية جدلية في اللغة قائمة على الوعي المكثف بعلاقات التجانس والتضاد والتجاور والتناظر بين أجزاء الكلام في شطرى البيت، كما يتضمن في جانبه الآخر القول الشعرى القائم على الاستدلال والتعليل والتمثيل، وينتج عن هذه العملية الجدلية في الحالتين مفارقات ومبالغات طريفة ومدهشة على مستوى التعبير والتفكير. والمذهب الكلامي من هذا المنظور يمثل أقصى تجليات علم الكلام والفلسفة في اللغة الشعرية، وتمثل صورته التامة التى وصل إليها في شعر المتنبي مرحلة التشبع في تطور الأسلوب البديعي. والحقيقة أن الإشكال الدلالي المتعلق بالمذهب الكلامي بنوعيه باب واسع في شعر المتنبي، وعنصر أصيل في الخصومة التى دارت حوله. ونظرا لسعة انتشار المذهب الكلامي في شعر المتنبي، فإنه يستحق أن تفرد له دراسة مستقلة. وسنكتفى هنا بعرض طائفة مختصرة من أمثلة أبيات المعاني التى يشكل المذهب الكلامي بوجهيه أساس الإشكال الدلالي فيها، ولن نناقش الأمثلة حتى لا تخرج هذه الدراسة عن الدائرة النقدية التى تقيدت بحدودها في العنوان.

فمن الضرب الأول المذهب الكلامي القائم على كثافة الجدل في الاستخدام اللغوى، البيت التالي المبنى على مفارقة «الزيادة التى تنقلب نقصا»:

متى ما ازددت من بعد التناهي
فقد وقع انتقاصى في ازديادى[6]

ويقوم البيتان التاليان على تكثيف التضاد في ثنائية العلم والجهل:

ومن جاهل بى وهو يجهل جهله
ويجهل علمى أنه بى جاهل
ويجهل أنى مالك الأرض معسر
وأنى على ظهر السماكين راجل[7]

ويقول في الغلو بالتعبير عن شجاعة الممدوح وإقدامه وحزمه:

مع الحزم حتى لو تعمد تركه
لألحقه تضييعه الحزم بالحزم
وفي الحرب حتى لو أراد تأخرا
لأخره الطبع الكريم إلى القدم
عظمت فلما لم تكلم مهابة
تواضعت وهو العظم عظما على عظم[8]

ويقول عن عطايا الممدوح الذى تشرفت بوجوده مدينة منبج:

نقم على نقم الزمان تصبها
نعم على النعم التى لا تجحد
أرض لها شرف سواها مثلها
لو أن مثلك في سواها يوجد
قطعتهم حسدا أراهم ما بهم
فتقطعوا حسدا لمن لا يحسد[9]

وهناك ضرب آخر من المذهب الكلامي لا يقوم تماما على كثافة الجدل في الاستخدام اللغوى، كما في الأمثلة السابقة، ولكنه على أية حال يمثل عملية جدلية على مستوى الفكر، قائمة على طرافة الربط بين الأشياء من خلال الاستدلال والتعليل والتمثيل. وهذا الضرب هو الذى يقصده البلاغيون حين يستخدمون مصطلح «المذهب الكلامي»[10]. ومن أمثلته المختارة هنا ما يلى:

يقول المتنبي في مواساة رجل مريض معللا اختيار الحمى لجسمه:

لا نعذل المرض الذى بك، شائق
أنت الرجال وشائق علاتها
ومواطن الحمى الجسوم فقل لنا
ما عذرها في تركها خيراتها[11]

ويقول فى الرثاء معللا وفاة رجل كريم:

أعدى الزمان سخاؤه فسخا به

ولقد يكون به الزمان بخيلا[١٢]

ويقول فى التمثيل لنحوله بسلك العقد المحتجز عن ملامسة الجسد الناعم:

أراك ظننت السلك جسمى فعقته

عليك بدر عن لقاء الترائب[١٣]

لعل هذه الأمثلة تظهر كيف كان المتنبى يصدر فى أساس رؤيته عن موقف جدلى فلسفى، ولابد لهذا الموقف الفكرى أن يتجسد فى التعامل مع اللغة الشعرية التى أصبحت بدورها لغة جدلية قائمة على كثافة التجانس والتضاد، كما يتجسد فى طرافة الربط بين الأشياء من خلال دقة الاستدلال والتعليل والتمثيل. ويظهر من هذه الأمثلة أن خطاب المذهب الكلامى بنوعيه خطاب إشكالى بطبعه، لأن الدلالة المركبة على كثافة الجدل ودقة الفكر لا تكشف عن وجهها ولا تسلم نفسها إلا بعد الطلب والمكابدة على حد تعبير الجرجانى. هذا النوع من الخطاب الشعرى يتضمن خروجا جذريا على طبيعة النظم الشفهى التلقائى التى لاحظها الجاحظ حين قال: «وكل شئ للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة»[١٤]. ومع أن هذه الملاحظة متعلقة بالأدب الجاهلى، لكنها بالغة الدلالة على ما أصاب لغة الشعر العربى من تطور أو تحول سببه دخول الفلسفة والجدل إلى ميدان الشعر. إن سيطرة المذهب الكلامى على الشعر هو الذى فيما يبدو جعل المتنبى نفسه يقول: «أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحترى»[١٥]، ولا يخفى أن الحكمة كانت فى القديم تعنى الاشتغال بالفلسفة والطب. لقد تطور الخطاب الشعرى فى الأعصر العباسية بسبب دخول الفلسفة إلى ميدانه، فى حين ظل الذوق العربى عموما محافظا على سننه القديم ينشد البساطة والوضوح وقرب المأخذ ولا يقدر الجمال الذى لا يكشف عن وجهه ولا يستسلم إلا بعد الطلب والمكابدة، وهو الأمر الذى أحدث خللا وإشكالا فى العلاقة بين المرسل والمتلقى. ونخلص من هذا كله إلى القول بأن انتشار المذهب الكلامى يشكل أحد العناصر الجوهرية فى الإشكالية المسهرة التى يطرحها شعر المتنبى.

ومما له علاقة وطيدة بإشكالية الدلالة فى شعر المتنبى، إلى جانب المذهب الكلامى، ظاهرة أسلوبية متعلقة بوجود طبقات ومستويات دلالية عدة ليس فى الكلمة المفردة والعبارة وحسب، بل فى المقطع وفى القصيدة كلها أحيانا. وهى ظاهرة محيرة إذا ما قيست بالمصطلح البلاغى التقليدى، لأننا قد لا نجد فى التسميات والتعريفات البلاغية ما يشملها تماما. هناك فى الواقع أداة بلاغية تسمى «الاستخدام» الذى يعنى استخدام الكلمة المفردة لتؤدى معنيين محتملين كليهما بالدرجة نفسها، وهو يختلف عن التورية التى يكون فيها أحد المعنيين قريبا غير مراد والآخر بعيدا هو المراد. والحقيقة أن التورية والاستخدام معا هما أقرب المصطلحات البلاغية لمفهوم الظاهرة الدلالية التى نحن بصدد الكشف عنها. ولكن المشكلة هنا أن التورية والاستخدام ينحصر مدلولهما فى الكلمة المفردة ولا يتعداها إلى الدلالة المركبة فى الدائرة الأوسع التى تشمل البيت والمقطع والقصيدة، فهما إذن يفسران جزءا من الظاهرة وليس الظاهرة كلها. وقد أدى النظر فى كتب البلاغة إلى العثور على مصطلح «التوجيه». وهو مصطلح يتسم مدلوله عند الأدباء والبلاغيين بالاضطراب وعدم الدقة. فنحن نرى الثعالبى يستخدمه بصورة أولية فى معرض حديثه عن محاسن المتنبى وبدائعه، وذلك حين يقول: «ومنها المدح الموجه كالثوب له وجهان مامنهما إلا حسن»[١٦]. ويتضح من الأمثلة التى أوردها أنه يقصد بهذه العبارة تعضيد المدحة فى الشطر الأول من البيت بمدحة أخرى فى الشطر الثانى رديفة لها ومترتبة عليها[١٧]. ويقول أبو القاسم الأصفهانى عن أوائل الكافوريات: إن مقدماتها موجهة إلى الاشتياق لسيف الدولة والتحسر على فراقه[١٨]. والتوجيه والإيهام عند أسامة بن منقذ اسمان مرادفان للتورية تماما[١٩]. أما الخطيب القزوينى فيعرف التوجيه بقوله: «هو إيراد الكلام محتملا لوجهين مختلفين كقول من قال للخياط الأعور: «ليت عينيه سواء»[٢٠]. فنحن لا ندرى أهو يدعو له أم يدعو عليه، أهو يتمنى أن تكون عينه غير المبصرة

مثل عينه المبصرة أم يدعو عليه بالعمى في عينه الأخرى؟ ويبدو أن هذا التقابل المحتمل بين الدعاء له والدعاء عليه هو الذى جعل الأدباء يستخدمون هذا المصطلح للدلالة على احتمال النقيضين بالذات، كما فى الكافوريات التى قرأوها على أساس محتمل الضدين، أى أن دلالة الهجاء متضمنة فى عبارة المدح الظاهرى[٢١]. والتوجيه بهذا المفهوم يعنى انصراف الخطاب الشعرى عن وجهه الظاهر إلى دلالة ضمنية أعم وأشمل من التورية والاستخدام، لأن مدلوله لا ينحصر فى الكلمة المفردة. ولغرض هذه الدراسة، سوف نستخدم مصطلح «التوجيه» للإشارة به إلى احتمال وجهين أو أكثر لدلالة الخطاب الشعرى من غير أن نشترط أن يكون الوجهان نقيضين. وقد نحدده بصورة أكثر انطلاقا من استقرائنا لخصوصية توظيفه واستخدامه عند المتنبى بالقول: إنه يتضمن ثنائية دلالية قائمة على انصراف الخطاب الشعرى عن وجهه الظاهر أو المفترض إلى وجه آخر غير ظاهر وغير مفترض، وهو أسلوب يتعدى الكلمة المفردة والعبارة ليشمل المقطع والقصيدة بكاملها أحيانا. أما التوجيه المتعلق بازدواجية الدلالة أو تعددها فى الكلمة المفردة والعبارة القصيرة، فقد تناوله القدماء ضمن مباحث التورية والاستخدام، كما تناولوه فى شرحهم للمشكل من أبيات المعانى عند هذا الشاعر. ولهذا سوف ينصرف النقاش فى الصفحات القادمة إلى المستويات التى لم تبحث من أسلوب التوجيه. أما ما تناوله القدماء، فسنكتفى منه بمجرد التمثيل المختصر والتعليق الموجز، متخذين منه مدخلا للمستويات المهمة التى لم يتطرق إليها البحث القديم. فمن أوضح الأمثلة على التوجيه فى الكلمة المفردة لفظة «التوحيد» فى البيت التالى الذى يبدو أن دلالته أثارت نقاشا طويلا قديما وحديثا[٢٢]:

يترشفن من فمى رشفات
هن فى فيه أحلى من التوحيد[٢٣]

التوحيد نوع من التمر مازال معروفا بهذا الاسم فى بعض مناطق الجزيرة العربية. ولكن الكلمة تعنى أيضا الوحدانية الإلهية، كما تعنى المرة الواحدة فى مقابل الرشفات المتعددات. فهل المراد هنا أن هذه الرشفات أحلى فى فمه من حلاوة التمر، أم أنها أحلى من حلاوة الإيمان بالوحدانية على سبيل الغلو فى التعبير عن اللذة، أم تراه يقصد أن هذه الرشفات المتعددة أحلى من حلاوة الرشفة الواحدة أو أحلى من الاكتفاء بالرشف من امرأة واحدة؟ الحقيقة أن هذه الدلالات الأربع كلها محتملة ومتضمنة فى الكلمة بالدرجة نفسها، ومن يصر على حصرها فى دلالة واحدة لا تتعداها أو أنها محتملة أكثر من غيرها يصدر عن قصور فى فهمه طبيعة الشعر عموما وشعر المتنبى على وجه الخصوص. لقد أطلق المتنبى لفظة «التوحيد» من عالقها وفجر فيها طاقاتها التعبيرية من خلال توجيهها إلى كل دلالاتها المعجمية والثقافية والاجتماعية. وبهذا الاكتناز فى دلالة الكلمة، يكون المتنبى قد ورط الذوق التقليدى المعتاد على حصر الدلالة فى مدلول واحد، وجعل الناس يسهرون ويختصمون فى مرامى شعره. والحقيقة أن بعض أبيات المعانى المشكلة تجرى على هذا المثال من التوجيه فى الكلمة، ولهذا قالوا إن المتنبى أول من وسع باب التورية[٢٤]. أما فيما يتعلق بالتوجيه الدلالى فى التركيب النحوى أو العبارة الشعرية، فقد نكتفى فى التمثيل عليه بالمطلع التالى:

أحيا وأيسر ما قاسيت ما قتلا
والبين جار على ضعفى وما عدلا[٢٥]

يقول ابن سيدة فى شرحه الدلالات المتعددة فى الشطر الأول:

«يجوز أن يكون أراد: أحيا وأيسر ما قاسيته ما قتلنى، أو ما من شأنه أن يقتل؛ وإذا كان أيسر ما قاسيته قاتلا، فما ظنك بأكثره وأشده. وهذا على وجهين: إما أن يكون تعجب من ذلك فقال: أنا فى حال حياة، وأقل ما قاسيته قاتل! وإما أن يكون طمع بالحياة فأنكر ذلك فقال: كيف أحيا مع هذه الحال؟ فهذان وجها الاستفهام. وقد يكون (أحيا) خبرا، أى أنا أحيا وهذه حالى،... وقد يكون (أحيا) اسما يدل على المفاضلة، أى: أثبت لحياتى ما قتل، وهذا غلو وإفراط، لأنه إذا كان ما قتله أثبت شئ لحياته، لم يبق ما يوجب الموت»[٢٦].

ونضيف أن مما يرشح الدلالة على المفاضلة أن «أحيا» قد عطف عليه اسم مفاضلة آخر هو «أيسر»، فكأن الاسمين متوازنان من الناحية الصرفية، مع أن دلالة المفاضلة إيهامية فى الأول وحقيقية فى الثانى. والواقع أن ابن سيده قد قدم قراءة جيدة فى فهمه احتمالات دلالة التركيب النحوى فى هذا البيت، فهو قد أورد الاحتمالات كلها تقريبا، ولكن استخدامه عبارات مثل «يجوز، قد يكون أراد، إما...و إما» يوحى بأنه يتصور أن العبارة الشعرية هنا لا تحتمل إلا هذه الدلالة أو تلك، أى أن كل احتمال للقراءة يستبعد الاحتمالات الأخرى، مع أن كل الدلالات التى أوردها محتملة ومتضمنة، ولا يلغى بعضها بعضها الآخر.

تلك، إذن، أمثلة على المستوى الأولى البسيط من أسلوب التوجيه فى الكلمة المفردة والعبارة القصيرة فى شعر المتنبى. غير أن سريان هذه الظاهرة الأسلوبية المدهشة فى الدائرة النصية الأوسع التى تشمل المقطع الشعرى كله والقصيدة بكاملها أحياناً لم يحظ من الدرس القديم بما يستحقه من وقفة نقدية متأنية ومتقصية، وإن كان من المؤكد أن بعضهم قد لمحه من بعيد. ولعل الثعالبى كان أوضح الذين لمحوا أسلوب التوجيه فى وحدات تكوينية تامة من القصيدة، فهو يقول فى معرض كلامه عن محاسن المتنبى وبدائعه:

« ومنها مخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق مع الإحسان والإبداع، وهو مذهب تفرد به واستكثر من سلوكه اقتداراً منه وتبحراً فى الألفاظ والمعانى ورفعاً لنفسه عن درجة الشعراء وتدريجاً لها إلى مماثلة الملوك..»(٢٧).

وبعد أن يورد طائفة من الأمثلة على هذا المذهب، يأتى بالملاحظة الرديفة التالية:

«ومنها استعمال ألفاظ الغزل والنسيب فى أوصاف الحرب والجد. وهو أيضاً مما لم يسبق إليه وتفرد به وأظهر فيه الحذق بحسن النقل وأعرب عن جودة التصرف والتلعب بالكلام»(٢٨).

ثم يورد أمثلة على هذا المذهب أيضاً. فالثعالبى يلاحظ أن المتنبى يوجه المعجم الغزلى النسيبى إلى مخاطبة الممدوحين من الملوك ويستعمل ألفاظ الغزل والنسيب فى أوصاف الحرب والجد، ويرى أن هذا الصنيع يمثل خصوصية أسلوبية فى شعر المتنبى، فهو مذهب «تفرد به واستكثر من سلوكه»، وهو «مما لم يسبق إليه». إن مثل هذه الملاحظات العابرة التى أطلقها الثعالبى تستحق المتابعة والتوسيع بإجراء قراءات تتجاوز الأمثلة القليلة والأبيات المفردة التى أوردها.

أما الدارسون المحدثون، فإن لهم ملاحظات تختلف فى قربها أو بعدها عن تلمس أسلوب التوجيه القائم على العلاقة بين ظاهر القول الشعرى وباطنه. يرى محمد العشماوى، مثلاً، أن الانفعال الفريد الأصيل عند المتنبى يجعله ينجح فى تطويع أجزاء القصيدة وإخضاع التقليد لإحساس واحد مهيمن(٢٩). وعلى ضوء قوله هذا، يقدم قراءة مختصرة لقصيدة المتنبى التى مطلعها «مالنا كلنا جوٍ يا رسول»، فيقول عن مقدمتها:

«وعلى الرغم من أن هذه الأبيات تصدر عن عاطفة حب صادق، وترتفع إلى مستوى عال من الأداء فى فن الغزل فإننا نخطئ، بل نظلم الشاعر إذا وقفنا عند هذا الغزل وحده وتركنا ما يرقد تحت الكلمات من معان ثنائية، تظهر فى تركيز الأبيات على عناصر الخيانة والتآمر والزيف والادعاء فى كثير من المرارة والسخرية. هذه المعانى التى تختفى وراء الغزل لها من غير شك دلالاتها، إذن تشكل خيطا أساسيًا فى الموقف المثار أو المطروح»(٣٠).

وبعد أن يستعرض بقية أجزاء القصيدة، يخلص إلى القول:

«وما أظننا فى حاجة إلى مزيد من القول لكى نؤكد ما سعينا إلى تحقيقه من أن القصيدة عند المتنبى قد استطاعت أن تحول الموضوع التقليدى سواء أكان هذا الموضوع غزلا أم مديحا إلى رؤية ذاتية يجسد فيها الشاعر موقفه ورؤيته بحيث

يصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا ويصدر العمل الفنى من لحظة شعورية واحدة تنساب فى أجزائه...»[٣١].

وقد سبق طه حسين إلى ملاحظة هذا الأسلوب فى شعر المتنبى، ولكنه يقصر ملاحظته على مقدمات قصائد المتنبى بالذات، وذلك حين يقول: «إن مقدمات قصائد المتنبى تتخطى الغزل التقليدى وتفصح فى كثير منها عن موقف الشاعر النفسى»[٣٢].

بقى علينا الآن أن نتوسع فى قراءة شعر المتنبى على ضوء تلك الملاحظات التى أبداها النقاد قديما وحديثا، وأن نحاول أن نكون أكثر منهجية فى الكشف عن تلك الظاهرة الأسلوبية التى حام حولها النقد ولم يحددها تحديدا دقيقا. ونبدأ بالقول إن أسلوب التوجيه الدلالى ظاهرة شاملة فى خطاب المتنبى، وسيكشف التحليل المتقصى فيما بعد كيفية سريانها فى نص بأكمله، ولكنها فى المقدمات أوضح منها فى الوحدات التكوينية الأخرى من قصائده. ولهذا، سيبدأ النقاش هنا بالكشف عنها فى مقدماته أولا، والمقدمات التى سيشملها التحليل هنا هى مقدمات قصائده ذات المطالع التالية: «وا حر قلباه»، و «دمعى أجاب وما الداعى سوى طلل»، و «ليالى بعد الظاعنين شكول»، و «على قدر أهل العزم تأتى العزائم»، و «كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا».

لو توقفت قراءتنا فى المقدمة الأولى عند البيت الأول منها: «واحر قلباه» ولم نتجاوزه إلى ما بعده، فإننا سندرك يقينا أننا أمام مطلع غزلى مبنى على احتراق قلب المحب بسبب الموقف البارد الذى يبديه الحبيب، وسندرك كذلك أننا أمام مقدمة غزلية تامة الصورة لو حذفنا اسم سيف الدولة فقط من البيتين التاليين للمطلع. فمن الواضح أن المتنبى يتكئ فى هذه المقدمة على المعجم الغزلى النسيبى ويغرف منه بلا هوادة فيذكر: حرارة قلب المحب فى مقابل برودة قلب الحبيب وعدم مبالاته، اعتلال الحال والجسد بسبب هذا الحب، الشكوى من عدم الحظوة لدى الحبيب مع تفانى المحب وولائه، ثم تكرار لفظة «الحب» فى كل شطرة من البيتين الثانى والثالث. إن المتنبى يصدر هنا عن إدراك فنى لطبيعة الموقف فى مقدمة القصيدة العربية التى تتضمن دائما حديثا عن الحب وشكوى من تمنع الحبيب وجفائه، ولكنه يدرك أيضا أن الموقف الغزلى يعبر دوما عن علاقة بين اثنين يسودها التوتر الشديد. فلماذا لا يوجه هو هذا التوتر الموروث توجيها دلاليا جديدا، ويوظفه فى التعبير عن علاقته بسيف الدولة التى وصلت إلى حد قصى من التوتر؟ ومن هنا يفضى التوجيه الدلالى القائم على ازدواجية العلاقة بين ظاهر القول وباطنه إلى تقاطع الخطاب الغزلى بخطاب العتاب، ونصبح أمام خطين متقاطعين للدلالة: فهى دلالة غزلية أفقية فى الظاهر، ولكنها عتابية رأسية فى المستوى العميق، ولا يرشح كفة التوجيه إلى المستوى العميق المنصرف عن عتاب المرأة إلى عتاب الرجل سوى ذكر اسم سيف الدولة. وفى نهاية المقدمة نرى المحب العاتب هو الذى يرحل باختياره: «إذا ترحلت عن قوم... ليحدثن لمن ودعتهم ندم» مع بقاء الحبيب فى الدار. وهكذا أصبح سيف الدولة معشوقا متوجها إليه بالعتاب والشكوى ومهددا بالارتحال عنه.

وفى مقدمة قصيدته التى مطلعها «أجاب دمعى»، يلم المتنبى بفلذات من الطللية ومن النسيب التقليدى، فيأخذ من الطللية دلالتها على البكاء، ومن الموقف الغزلى شكوى النوى والهجر والاشتياق وفقدان الأمل فى اللقاء وتهيب الزيارة، متدرجا بعد ذلك إلى شئ من الغزل الحسى وشكوى الشيب، ثم يذكر أخيرا أنه حين قرر أن يطرق فتاة الحى ذهب متقلدا سيفه لحماية نفسه من الوشاة والأعداء. هذه كلها تبدو فى الظاهر عناصر أدبية تقليدية فى قطعة النسيب، ولكنها فى حقيقة الأمر عناصر موجهة إلى التعبير عن لحظة شعورية معينة فى واحدة من انعطافات علاقة المتنبى بسيف الدولة. ودون أن نعرف شيئا عن الظروف الموضوعية التى أحاطت بنظم هذه القصيدة، نلاحظ فى مقدمتها التركيز على الدعوة من طرف والإجابة الباكية من الطرف الآخر مع فقدان الأمل واليأس وتهيب القدوم للزيارة إجابة لتلك الدعوة، كما نلاحظ فى الغزل الحسى كون الحبيبة مطاعة الحظ، مالكة، ولمقلتيها عظيم الملك فى المقل، ونجده يشير إلى أن علاقته بها حتى الآن لم تكن لذيذة خالصة ولم تفض إلى شئ يجد له حلاوة فى حياته العملية. ولأنه يتهيب

الزيارة ويحذرها، قرر أن يطرق فتاة الحى متقلدا سيفه؛ إذ يبدو أنها محبوبة من الكل ويحيط بها كثير من أعدائه. إن الفضاء الدلالى فى هذه القطعة عموما يضعنا أمام موقف غزلى ملتبس كئيب متردد فيه البكاء والخوف والحذر واليأس من جدوى اللقاء لو حصل، وتأتى عبارة «أنا الغريق فما خوفى من البلل» لتتضمن مثلا تبريريا ينطوى على محاولة لحسم الموقف المتردد بالاندفاع فى مغامرة خطيرة تنطوى عليها تلك الزيارة. ولعل هذه الدلالة الملتبسة هى أقصى ما يستطيع أن يصل إليه استنطاق النص. ولكننا من خلال العلاقة الجدلية بين داخل النص والظروف الخارجية التى أحاطت به، نستطيع أن نصل إلى فهم أعمق لما يختفى تحت الكلمات الغزلية من دلالات. وهنا يشير الشراح إلى أن هذه القصيدة أتت حين استرضاء سيف الدولة ودعاه إليه بعد مغاضبة وقطيعة. ولكننا نفهم مع هذا الاسترضاء من طرف والرضا المتحفظ من الطرف الآخر أن كبرياء الذات مازال جريحا، ولهذا توجهت الطللية وتوجه النسيب كله إلى التعبير الرمزى عن هذه اللحظة الشعورية. لقد أصبحت الطللية رمزا لعلاقة متهدمة أو منهارة، وصارت الاستجابة الباكية أمرا لا يتعلق بالطلل نفسه بقدر ما يتعلق بضرورة تلبية تلك الدعوة «الأميرية» المتعالية، وأصبح الحديث عن الحبيبة المالكة المطاعة المحبوبة فى العشيرة كلها، التى يشقى هو وحده بها فيراقبها ويتهيب زيارتها ولايطرق حيها إلا متقلدا سيفه موجها إلى التعبير عن علاقته بسيف الدولة وبلاطه الذى يضم كثيرا من الأعداء والحاسدين. هكذا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام معجم غزلى موجه توجيها جديدا إلى دلالة ضمنية تشير إلى علاقة الشاعر ببطله فى موقف معين، وهو كما فى المقدمة السابقة توجيه قائم على تقاطع الخطاب النسيبى الأفقى بالخطاب الذاتى الرأسى. إن كبرياء المتنبى أو مكابرته توهمنا بأنه عاشق يشكو من مرارة الحب، ولكنه على مستوى الرمز والتلميح يشكو من مرارة يجدها فى حبه سيف الدولة بعد أن حصل انشراخ وتصدع عميق فى تلك العلاقة، ومن هنا ظهرت تلك المسحة من الكآبة التى تظلل الموقف الغزلى: الدموع، شكوى النوى والفراق والهجر واليأس من اللقاء، الترقب والحذر، الإشارة إلى أنها مالكة ومطاعة

وفى علاقة انسجام مع العشيرة (البلاط) إلا معه. بهذا التوجيه تتحول عناصر الغزل والنسيب إلى رموز تستبطن إحساسات الشاعر وموقفه النفسى من علاقته بسيف الدولة.

وفى سيفيته التى مطلعها «ليالىَّ بعد الظاعنين شكول» يلم المتنبى بعناصر من النسيب الجاهلى والعذرى؛ فيذكر الظاعنين ويشكو من ليل العاشقين لرتابته وطوله، ويشيد بقدرته على تحمل العيش بعد رحيل الأحبة، فيتنسم الريح التى تهب من ناحيتهم، ويشرق بالماء عند تذكرهم، ويشكو أو يعتز بقيم الحفاظ التى تمنعه من الوصول إلى حوض الماء. وأخيرا، تفضى الشكوى من طول الليل إلى التطلع إلى ضوء الصباح الذى لقيه مع الفجر فى مكان يقال له «درب القلة»، وهو المكان الذى لقى فيه سيف الدولة بعد انتصاره على الروم. وهنا يصبح الليل الزمنى مقتولا بيد الفجر، أما الليل المجازى المرادف للسكون والتباس الرؤية فى نفس الشاعر؛ فقد قتله فجر بشرى يقال له سيف الدولة وثأر للشاعر منه. لقد اتحدت فى ذهن الشاعر صورة الفجر بصورة سيف الدولة، وأصبح كل طرف منهما معادلا للآخر، فكلاهما زمنا الفعل والحركة فى مقابل الليل الذى هو زمن السكون وعدم الفعل. من الجائز أن يكون المتنبى قد نظم هذه القصيدة فى ليلة كان يتأهب فيها للقاء سيف الدولة بدرب القلة للاحتفال بانتصاره، ولهذا كانت نفسه المتوثبة المفعمة بالأمل والتطلع تضيق بالليل وتستبطئ الصباح الذى هو زمن الحركة والرحيل نحو سيف الدولة. وإذا لم تكن هذه هى لحظته الشعورية بالضبط، فإن نفس المتنبى على أيه حال كانت بطبيعتها نفسا قلقة متوثبة تستريح بالحركة النهارية التى يأتى بها الفجر وتتعب بالإناخة والثواء الليلى. ولذا، نتصور أن شكواه من سكون الليل كانت تمثل لديه انفعالا صادقا وتجربة شعورية حقيقية. الواقع أن قراءة المتنبى بصفته نصا واحدا فى كل مقدماته لاتدل على أنه كان عاشقا بالفعل حتى نقتنع هنا بصدق شكواه من طول الليل على العاشقين، ومع هذا فالشكوى صادقة إذا فهمنا دلالتها البعيدة التى تقبع خلف ظاهر اللفظ. إن ليله الثقيل الذى يشكو منه إنما هو ليل عاشقى المجد ولقاء الملوك مستبطنا فى ليل العاشقين العذريين. ولقد أثبت فى نهاية النسيب أن

معشوقه وفجره الذى يتطلع إلى لقائه ويستثقل الليل بعيدا عنه إنما هو سيف الدولة الذى لقيه بدرب القلة مستبطنا فى الفجر الزمنى ومندمجا به ومتحدا معه على مستوى الرمز المنسرب من العقل الباطن لدى شاعر أصيل مبدع. وحين يقرر المتنبى فى البيت الأخير من قطعة النسيب أن سيف الدولة هو العاشق الوحيد الذى أدرك ثأره واقتص من ظلام الليل، ندرك أن «العشق» لفظة يستخدمها المتنبى لكى ترمى إلى ما هو أبعد من دلالتها الحرفية التقليدية، فالمتنبى الشاعر الفذ يعشق المجد، وسيف الدولة الملك والبطل القومى عاشق النصر، وزحفه فى ظلام الليل ليس إلى خدور النساء بل إلى مواقع الأعداء. مرة ثالثة، إذن، نرى أننا فى الظاهر أمام خطاب غزلى يستحضر الشاعر فيه عناصر من النسيب التقليدى، ولكنه على مستوى الدلالة الباطنة خطاب ذاتى موجه إلى التعبير عن موقف نفسى ولحظة شعورية معينة اختار الشاعر أن يغطى وجهها تحت هذه اللغة الغزلية التراثية.

أما فيما يتعلق بأسلوب التوجيه فى مقدمة سيفيته المشهورة التى مطلعها «على قدر أهل العزم» فإننا نبدأ الحديث عنه بإثارة التساؤل التالى: لماذ يبدأ المتنبى هذه السيفية متحدثا بأسلوب الحكمة وضرب المثل عن أهل العزم وعن العظائم التى تبدو صغيرة فى عين العظيم؟ أليس من المحتمل جدا أن نرى فى عبارتى «أهل العزم» و «عين العظيم» دلالة على سيف الدولة وإشارة إليه. الذى يبدو أن ذلك النصر التاريخى المؤزر الذى حققه سيف الدولة فى «قلعة الحدث» كان قد ملأ نفس الشاعر إحساسا بالعظمة والاعتزاز القومى وجعله يثمن ما يحققه عزم الرجال. فنحن، إذن، لسنا أمام خطاب فى الحكمة والمثل السائر إلا فى الظاهر، أما فى المستوى الأعمق فإن الحكمة المتفجرة على لسان الشاعر من أول القصيدة مستمدة من إنجاز سيف الدولة وموجهة إلى التعبير عنه فى الآن ذاته، فالحكمة تشكل مدحا غير مباشر فى حقيقة الأمر.

ولعل مما له صلة بأسلوب التوجيه فى المقدمات، ملاحظة أن أوائل الكافوريات تنم مقدماتها عن اشتياق لسيف الدولة وندم على فراقه، فى حين كان المفترض أن تنطوى تلك المقدمات على استبشار بقدومه على كافور. كيف يفتتح المتنبى أول قصيدة له فى مدح كافور «كفى بك داء» بتمنى الموت متحسرا على عدم وجود الصديق المخلص، وكيف يعاتب قلبه على تعلقه بمن نأى وحبه له، كما يعاتب عيونه التى تبكى على أثر الراحلين؟ يبدو المتنبى فى هذ المقدمة كأنه يتحسر إلى درجة تمنى الموت على فراقه ذلك الحبيب الذى نأى بنفسه وارتحل عنه وقطع صلته به، ويعاتب قلبه وعيونه على تعلقهما بحبيب غادر. إن هذا الخطاب التمهيدى فى مقدمة قصيدة يمدح بها كافور يضعنا أمام مستويين من مستويات التوجيه: أولهما أن خطاب النسيب التقليدى المتعلق بالمرأة قد توجه كالعادة إلى معاتبة رجل والتحسر على فراقه، وثانيهما أن الحديث فى المقدمة قد انصرف عما هو مفترض من الاستبشار بقدومه على كافور وتوجه إلى الندم على فراق سيف الدولة، ودلالة هذا التوجيه على الشاعر أن المتنبى لا يمكن أن يكون جاهلا إلى هذه الدرجة بأساليب اللياقة والأدب، ولكنه فى الواقع لا يكن احتراما للرجل ولا يشعر بعاطفة إيجابية نحو سيده الجديد، ووجه العمق فى مثل هذا الأسلوب أن الطبقة التحتية للخطاب الموجه تستبطن الإحساس الأصيل والانفعال الصادق لدى الشاعر. يقول أبو القاسم الأصفهانى متحدثا عن هذه السمة الأسلوبية فى أوائل الكافوريات: «فلما انتهت مدته عند سيف الدولة... قصد مصر ملما بكافور فأنزله وأقام عنده ما أقام، إلا أن أول شعره فيه دليل على ندمه لفراق سيف الدولة، وهو «كفى بك داء»[٣٣]. ويقول أيضا عن كافوريته الثانية التى مطلعها «فراق ومن فارقت غير مذم»: «ثم لما أنشد الثانية خرجت موجهة يشتاق سيف الدولة»[٣٤]. فأبو القاسم الأصفهانى يقول بصريح العبارة إن مقدمة هذه القصيدة أتت «موجهة يشتاق سيف الدولة»، وهو يقصد فيما يبدو أن الخطاب الشعرى فى هذه المقدمة كان ينبغى أن ينصرف إلى الاستبشار بقدومه على كافور، ولكنه توجه بدلا من هذا التعبير عن اشتياقه لسيف الدولة مع ما يفيد كرهه القدوم على كافور. وقد فسر أحد القدماء الكافوريات على أساس محتمل الضدين، بمعنى أن كل بيت مدحى يستبطن الهجاء. وهى نظرية لا تخلو من دلالة على ما نحن بصدده، وإن كان صاحبها يضطر إلى التحمل فى تطبيقها أحيانا.

نخلص من هذا كله إلى القول إن أسلوب التوجيه يشكل عند المتنبي قانونا فنيا يجب أن نلتفت إلى حضوره حين نقرأ مقدمات قصائده، فهو أحد عناصر الإشكال الدلالي في شعريته الفذة وبلاغته المعجزة.

هذا فيما يتعلق بحضور أسلوب التوجيه في مقدمات قصائد المتنبي. غير أن هذا الأسلوب يشكل سمة بلاغية لا تقتصر على المقدمات وحدها، بل تشمل النص الشعرى كله أحيانا كما في قصيدته «ملومكما...» التي سيتناولها التحليل التالي. تتشكل هذه القصيدة من اثنين وأربعين بيتا يمكن تقسيمها حسب البناء الموضوعي الظاهري إلى ست وحدات تكوينية كما يلي:

١ ـ الرحلة الصحراوية (١ـ ٦).

٢ ـ فخر ممزوج بالتأمل وضرب المثل (٧ـ ١٦).

٣ ـ قيدا الإقامة والمرض في محور القصيدة (١٧ ـ٢٠).

٤ ـ وصف الحمى (٢١ ـ ٢٩).

٥ ـ نزوع الجواد المقيد إلى الانطلاق والخلاص من مرض القيد (٣٠ ـ ٣٨).

٦ ـ هاجس الموت (٣٩ ـ ٤٢)

تؤدى النظرة الأولية إلى خلق الانطباع بأننا في هذه القصيدة، خاصة في نصفها الأول، أمام تداعيات نفسية غير محكمة الربط، ولكن القراءة الثانية تكشف في الواقع عن تماسك دلالي مدهش بين وحداتها التكوينية. وللكشف عن هذا التماسك، ينبغي فيما أحسب أن ننطلق من المقطع المفتاحي الثالث بأبياته الأربعة (١٧ ـ ٢٠) التي تحتل وسط القصيدة تقريبا وتشكل محورها الذى يستقطب شبكة العلاقات في الوحدات السابقة واللاحقة. تفصح هذه الأبيات عن حالة شعورية قوامها الإحساس بالقيد والعجز عن الحركة. وهو في الواقع قيد مزدوج: طرفه الأول نفسي يتمثل في نوع من الإقامة الجبرية المفروضة على الشاعر في مصر عند رجل يبغضه منذ البداية ولا يحس بعاطفة إيجابية نحوه، وطرفه الثاني قيد جسدى يتمثل في الإصابة بالحمى. يظهر هذان الطرفان لحالة القيد في البيتين السابع عشر والثامن عشر،

ويكشف البيتان التاليان (١٩ ـ ٢٠) عن جدلية العلاقة بين الطرفين، فالإحساس بالاغتراب والاكتئاب النفسي الذى صاحب إقامته في مصر هو الذى أدى إلى اعتلال جسده، كما أن إصابته بالحمى قد ضاعفت من إحساسه بالضيق والاكتئاب. وفي هذه الأبيات المحورية عبارات دالة على صرامة هذا القيد المزدوج، أولها عبارة «أقمت» المكونة من فعل دال على الركود والجمود، وهو فعل مسند إلى تاء الفاعل التي تسمرت بالباء في أرض مصر؛ ويأتي إثبات الإقامة في الشطر الأول مدعوما بنفي الخبب والحركة في الشطر الثاني، كما تأتي عبارة «فلا ورائي ولا أمامي» لتدل على نزوع يائس إلى الحركة إلى أى اتجاه، حتى وإن كانت إلى الوراء، المهم أن تكون هناك حركة بغض النظر عن اتجاهها، ونحن نقدر المأساة حق قدرها إذا فهمنا أن هذا الشاعر الذى مله الفراش كان جنبه في الماضي لا يفارق ظهر ناقته في حركة دائبة لا تعرف الاستقرار. من هذه الأبيات نفهم أن الشاعر كان يقع تحت وطأة إحساس سلبي في نفسه وجسده، ومن الطبيعي أن نتوقع نزوعه إلى حالات إيجابية مضادة: فالمقيد ينزع إلى الانطلاق، والثاوى ينزع إلى الحركة، والعاجز ينزع إلى القدرة على الفعل. من هذا المنظور الثنائي الضدى، سينطلق التحليل للكشف عن العلاقات التي تربط المحور هنا بالوحدات الخمسة الأخرى المكونة للنص.

يبدو المتنبي في مقدمة قصيدته كأنه يستحضر غرضا تقليديا وسياقا قديما هو سياق الرحلة في الفلاة على ظهور المطايا، وهذه هي الدلالة الأولية التي يستطيع أن يصل إليها كل من له معرفة بالشعر العربي. ولكننا في الواقع أمام توجيه دلالي يرمى فيه القول الشعرى إلى ما هو أبعد من معناه الظاهر القريب. إن خطاب الرحلة هنا يخفي تحت قشرته الظاهرة نزوع الشاعر إلى الانطلاق والحركة في حال إحساسه بقيد الحمى وقيد الإقامة في حاضرة مصر. وتأتي عبارة «ذراني والفلاة» بمثابة صرخة المقيد الذى يتوسل إلى الصاحبين بتخليصه من القيدين. الفلاة المرادفة هنا لحرية الحركة والارتحال تمثل النقيض المباشر لسجن المدينة، كما يمثل هجير الصحراء الذى يريد الشاعر مواجهته بلا لثام النقيض المباشر لرطوبة النيل. هكذا يجد الحر المقيد بالمرض

والإقامة راحته فى الانطلاق بحرية إلى الفلاة ومواجهة هجيرها بلا دليل ولا وسيط، وهو فى المقابل يجد تعبه فى الإناخة والمقام وهما الموجبان للراحة فى الظروف العادية. إن الإناخة والمقام هنا رمزان يستبطنان الدلالة على حالته فى مصر. ويعكس اعتزازه، فى الأبيات التالية، بألفته حياة الصحراء وخبرته بدروبها ومواقع الماء فيها ـ بغضه حياة المدينة، فألفة حياة الصحراء هنا تقابلها الجفوة من حياة المدينة، وهذه الجفوة هى الدلالة المسكوت عنها المشار إليها بالحديث عن نقيضها، هكذا نرى فى التحليل الأخير للمقطع الافتتاحى أن عنصر الرحلة الصحراوية والحديث عن الفلاة والهجير ليس غرضاً تقليديا منفصلاً عن جوهر اللحظة الشعورية المتشكلة فى محور القصيدة؛ فإذا كان المحور يفصح عن حالة سلبية من الركود النفسى والعجز الجسدى، فإن مقدمة القصيدة تنزع إلى تحقيق حالة إيجابية مضادة هى حالة الانطلاق والحركة التى تمثلها الفلاة والرحلة على ظهور المطايا، فهو ـ إذن ـ خطاب موجه وموظف فى التعبير الرمزى عن لحظة شعورية وانفعال صادق يقبع خلف سياق تقليدى.

وفى المقطع الثانى يبدو الشاعر كأنه يتناول أحد العناصر الأدبية الأثيرة لديه، وهو الفخر الممزوج بالتأمل وضرب المثل والحكمة، غير أن كل ما يقوله فى هذا المقطع مستمد من اللحظة الشعورية المفصح عنها فى الأبيات المحورية. فى البيت السادس الذى يشكل نهاية المقدمة وبداية الفخر يبدو المتنبى كأنه يتطلع إلى أن يغدو وحيداً مع ذاته فى الفلاة معتمداً على فروسيته وحدها، ولكنه فى الواقع يشكو بطريقه غير مباشرة من الوحدة مع الناس فى المدينة المصرية، ومن هنا يتحول خطاب الفخر الظاهر بالتوحد مع الذات إلى شكوى مبطنة من الوحدة والاغتراب النفسى. ويأتى البيت السابع ليؤكد دلالة الخطاب على الشكوى من الوحدة والعزلة، لأن «الضيافة» حالة من حالات الاغتراب؛ إذ يكون الضيف فى بيت غير بيته بين أناس غرباء عليه، وفى بلد غير بلده، ولدى مضيف ليس من جنسه فى الغالب. وحين يقول إنه يرفض أن «يمسى لأهل البخل ضيفاً» يبدو كأنه يؤكد مبدأ أخلاقياً عاماً فى سجيته، وهذا هو الوجه الظاهر، ولكنه فى المستوى التحتى للدلالة يلمح إلى دار الضيافة التى هى مصر، ويعرض بالمضيف الذى هو كافور. وتتضمن الأبيات التالية (٨ ـ١٣) تأملات تبدو كأنها مستمدة من قناعته المعروفة بسلبية أخلاق الناس عامة (الابتسامة الخادعة، عدم الوفاء حتى من قبل الأصفياء، التعلق بالمظاهر دون الجواهر فى بناء الصداقات، الأخلاق اللئيمة)، غير أن تلك التأملات التى تبدو عامة مستمدة فى الواقع من خصوصية اللحظة الشعورية، فهى ليست سوى تأملات الضيف الأعرابى الذى حل بالمدينة وبات يمقت الأخلاق التجارية الحضرية عند أهل المدن، وصار فى المقابل يحن إلى صفاء البادية وعفوية حياتها ونبل أخلاق أهلها، وهى صفات إيجابية ألصقها بذاته فى مقابل سلبية أخلاق الآخرين فى المدن، وهنا نصل إلى نوع من العلاقة الجدلية بين الإقامة فى مصر و ما يقوله عنها؛ إن الإقامة الكئيبة عند كافور فى مصر هى التى أملت عليه ما يقوله من تأملات هنا جعلته لا يرى غير الجانب السلبى من أخلاق الناس، كما أن تلك الأخلاق السلبية هى التى جعلت نفسه تضيق بالإقامة. وقد نقرأ فى أبيات التأمل هنا تعريضاً خاصاً بكافور ورجال بلاطه (أهل البخل، أخلاق اللئام، غير الكرام، تدنى الأولاد عن مستوى الأجداد). ويأتى الفخر بالأنفة فى البيت الحادى عشر ليطرح نوعاً من الرفض النفسى لهذه الإقامة البائسة، فحين تأنف الذات من التعلق باللئام وغير الكرام، فإنما تعلن عن عزمها على الرحيل عنهم والتخلص من الإقامة معهم. إن تركيزه على ملاحظة السلبيات فقط فى أخلاق الناس يأتى بمثابة تهيئة نفسية لكسر القيد وفك الحصار المفروض عليه فى محيطه الاجتماعى، لأن من طبيعة الإنسان إذا أبغض شيئاً وأراد الخلاص منه أن يبرره ويهيىء له بتكرار الحديث عن سلبياته. وعليه، فإن كل ما يقوله المتنبى هنا عن إيجابية أخلاق الذات وسلبية أخلاق الآخرين يمثل مبررات نفسية للحركة والانطلاق إلى خارج محيط الدائرة الكافورية. وعلى هذا الأساس أيضاً، فإن خطاب التأمل هنا مستمد من انفعاله بقيد الإقامة وموجه إلى التعبير عنه، ومن هنا علينا أن نربط خطاب التأمل وضرب المثل ـ الذى تعودنا على سماعه فى كثير من قصائد المتنبى ـ بالظروف الموضوعية والمواقف الحياتية التى

أملته فى لحظات محددة من احتكاك الذات بالآخرين. ثم نصل فى نهاية مقطع الفخر إلى وحدة فرعية فيه أشد كثافة وأكثر تركيزاً على الحكمة وضرب المثل فى الأبيات من الرابع عشر حتى السادس عشر، ولكننا لن نفهم الدلالة البعيدة لهذا الخطاب إذا لم نربطه مباشرة بقيد الحمى على وجه الخصوص. فى البيت الرابع عشر يتعجب المتنبى من القادر على الفعل ولكنه لا يفعل، ويمثل لهذا الإنسان بالسيف الحاد الذى يتخلى عن ممارسة وظيفته فينبو ولا يقطع؛ ويتعجب فى البيت الخامس عشر كذلك من الذى يجد طريق المعالى ولا يسير فيه إلى نهاية الشوط ولا يترك المطى بلا سنام، كناية عن إهزالها بالحركة. ويقرر فى البيت السادس عشر أن أعظم عيب يراه فى الإنسان هو الإصرار على النقص مع القدرة على الكمال. هكذا يشير المتنبى بأسلوب الانتقاد إشارة تبدو عامة إلى أنماط بشرية خاملة، لكن إشارته إلى عدم ممارسة هذه الأنماط للحركة والفعل تحمل أكثر من دلالة خاصة على لحظته الشعورية عند نظم القصيدة: فهى قد تحمل لوماً لنفسه على عدم الخروج من مصر حين كان قادراً عليه قبل أن تقيده الحمى وتشل قدرته على الحركة؛ كما تحمل إيذاناً بممارسة فعل الخروج حالما يشفى وقد تحمل فى دلالتها الثالثة تعريضاً بكافور الذى وصل إلى الملك وكان بإمكانه أن يكون رجلاً فاعلاً كريماً ولكنه لم يفعل، وحركياً ولكنه لا يتحرك، وكاملاً ولكنه يصر على النقص. إن أسلوب التوجيه الدلالى، هنا، يكمن فى أننا نبدو كأننا أمام حكم عامة وأمثال مضروبة تلخص رؤية المتنبى وموقفه من الحياة عموماً، وهى رؤية مبنية على الإيمان بضرورة الحركة ومقت الخمول، ولكن خطاب الحكمة والمثل ليس مفصولاً عن الدلالة على خصوصية التجربة المركزية فى النص، لأن تثمين القدرة على الفعل والسيد على المطايا فى طريق المعالى والحرص على الوصول إلى الكمال كلها أمور تطرح حالات إيجابية مقابلة للحالة السلبية التى يقع تحت وطأتها، إنها تطرح ثنائية المقعد النازع إلى الحركة والفعل والوصول إلى الكمال.

ومن الجلى أن وصف الحمى، فى المقطع الممتد من البيت الحادى والعشرين إلى التاسع والعشرين، إنما هو توسيع للحديث عن العلة الجسدية فى الأبيات المحورية وتفصيل لما ورد مجملاً هناك. فالمتنبى الذى يشكو هناك من العزلة القاتلة «قليل عائدى» يتحدث هنا عن زيارة من نوع آخر لاتعود عليه إلا بالشر. غير أن وصفه معاناته من الحمى لم يتخذ أسلوب الشكوى المباشرة، بل جاء فى أسلوب تصويرى توجيهى يقترب من مفهوم التورية، فالدلالة الظاهرة غير المقصودة أنه يتغزل بصديقة زائرة تفتعل الحياء فتأتيه ليلا لكى تتستر بالظلام، ولكن تلك الزائرة الشبقة التى تلتصق بجسده وترفع حرارته ليست سوى الحمى «بنت الدهر» التى تمتطيه بالليل وتنزل عنه بالنهار، ووجه الشبه بين الصاحبة التقليدية والحمى أنهما تزوران بالظلام وتفارقان قبل طلوع النهار، وحرص المزور على موعد اللقاء موجود فى الحالتين، غير أن الشاعر يثير المفارقة بين المنتظر المحبوب والمنتظر المكروه، ومن هنا ينكشف المرمى البعيد الدال على الحمى. إن ظهور الحمى فى صورة الزائرة له غرضان توجيهيان ـ فيما يبدو ـ أحدهما بلاغى والآخر نفسى: فالغرض البلاغى الشعرى البحت أن الشاعر يستخدم هنا لغة تصويرية بعيدة عن التسطيح والمباشرة المكشوفة، والنفسى أن تعاظم الذات عند المتنبى يمنعه من الشكوى المباشرة الدالة على الضعف؛ فيلجأ إلى التغزل والتشبيب الساخر بهذه الزائرة التى تتسلل إليه فى الظلام فتدخل فى جسده وتعاشره ثم تغسله بالعرق ودموع الفراق، بعد أن تقضى وطرها منه. وعمق التوجيه، هنا، يبدو فى المفارقة بين نوعين من الاتصال: لذة المعاشرة وألم الحمى، وفى كون الشكوى من الحمى قد أتت فى صورة خطاب غزلى.

ويرتبط المقطع التالى فى الأبيات من الثلاثين حتى التاسع والثلاثين بمقطع وصف الحمى ارتباطا واضحا من خلال الانتقال من القيد إلى الانطلاق ومن الركود إلى الحركة. فإذا كانت الحمى فى المقطع السابق قد شلت حركة الذات وانطلاقتها، فإن هذه الذات ترنو الآن إلى فضاءات الحركة وساحاتها الفسيحة بعيدا عن تلك الزائرة الثقيلة، يبدأ المتنبى هذا المقطع بالتساؤل الدال على التمنى والرجاء إذا كان سيكتب له أن يقوم من هذا المرض ليمارس حياته السابقة المقسمة بين أعنة الخيل فى الحرب وأزمة

المطايا في السفر والارتحال، ولا يخفى ما في التعبير عن المطايا بلفظة «الراقصات» من دلالة على النزوع إلى الحركة. وهو يشير في البيت الثاني والثلاثين إلى أن شفاءه من مرضه لابد أن يكون بالعودة إلى الحركة التي افتقدها، والتي تتمثل في السير (الرحلة) وفي الضرب بالسيف والطعن بالرمح (الحرب). إن التصرف بأعنة الخيل في الحرب وبأزمة المطايا الراقصات في الرحلة تبدو عناصر تقليدية يستحضرها المتنبي هنا مرة أخرى من سياقاتها القديمة، ولكنه لم يستحضرها إلا كي يوجهها إلى التعبير عن تطلعه إلى الانطلاق والحركة إلى خارج دائرة الإقامة والحمى. فإذا كانت ساحة الحرب وفضاء الرحلة يمثلان ميدان الحركة، فإن الخيل والمطايا والسيوف والرماح هي أدوات هذه الحركة ورموزها الأساسية. من هنا، يتوجه الخطاب في هذا المقطع إلى التعبير عن تطلع المقيد بالحمى والإقامة إلى ممارسة الحركة ممثلة في رموزها الأساسية. ومن خلال التمثيل لحالته بالجواد المقيد في بقية المقطع، يلتقي طرفا القيد وتنكشف العلاقة بين العلتين؛ فهو تمثيل يجسد كيف يكون اعتلال النفس من الإقامة والثواء سببا في اعتلال البدن. إن الطبيب الفيزيائي الذي يتجاهل العلاقة بين النفس والجسد يقول له إن سبب المرض مادي يتمثل في نوعية الطعام والشراب، ولكن المتنبي يسخر من هذا التشخيص السطحي حين يمثل لحالته بالفرس المقيد الذي هو في الأصل فرس حرب «تعود أن يغير في السرايا ويخرج من قتام في قتام». هذا الفرس الرياضي الحربي ترهل واعتل بدنه حين قيد ومنع من الحركة ولم يجلب له حتى الطعام الضروري لحياته في معتقله. إن حالة الشاعر مع كافور هي مثل حالة هذا الفرس المحتجز بالضبط، فلا أطلقه كافور وتركه يرحل ليمارس الحركة نحو آماله بحرية تامة، ولا هو أرضاه وأغناه وحقق له طموحاته حين اعتقله عنده في مصر. هكذا يكشف المتنبي عن ضرورة الحركة لصحته نفسيا وجسديا، ويكشف من خلال التمثيل الدقيق كيف يترتب اعتلال الجسد على اعتلال النفس بسبب فقدان الحركة. ولقد تقاطع عند هذا المفصل من القصيدة طرفا القيد بعد أن كانا متوازيين، وأصبح الأول سببا والثاني نتيجة. ومن هنا، نرى أن صورة الفرس موجهة إلى الكشف عن العلاقة بين طرفي القيد في الأبيات المحورية.

ويرتبط المقطع الختامي بما قبله مباشرة من خلال الانتقال الثنائي الضدي من النزوع لحركة الحياة إلى التفكير في سكون الموت؛ فالمرض إما ينتهي بالعودة إلى العافية والحركة التي ينزع إليها الشاعر هنا، أو يؤدي إلى حالة السكون الأبدية التي يمثلها الموت. إن حالة العجز والشلل بالمرض والإقامة قد جعلت هاجس الموت يستحوذ على ذهن المتنبي في نهاية القصيدة، وجعلته يصدر عن نبوءة خارقة بحس النهاية. لقد قام المتنبي من مرضه بعد هذه القصيدة بفترة وجيزة فيما يبدو، وانطلق إلى الفلاة التي تطلع إليها، خارجا من مصر، فماذا وجد في انتظاره هناك؟ لقد تحرك وانطلق كما أراد، ولكن حركته كانت باتجاه السكون أو باتجاه الموت حين فاجأ موكبه في الصحراء ذلك الفاتك الحاقد، وأنهى حياة لم يشهد الأدب العربي حياة مدوية مثلها. إن أسلوب التوجيه الدلالي في هذا المقطع يكمن في أن المتنبي يبدو في الظاهر كأنه يتأمل الموت تأملا عاما لا علاقة له بالنقطة المحورية، ولكن هذا الخطاب التأملي الختامي ليس في الواقع منفصلا عن جوهر الرؤية المتشكلة في بنية النص، وذلك لأن النزوع إلى حركة الحياة خارج دائرة المرض والإقامة هو الذي قاد إلى التأمل في سكونية الموت، فالعودة إلى حركة الحياة أو الانتقال إلى سكون الموت «تحت الرجام» هما الاحتمالان الوحيدان للخروج من حالة المرض، ومن الطبيعي أن تقود الرغبة في الاحتمال الأول إلى الرهبة من الاحتمال الثاني.

هكذا رأينا كيف تقوم بنية هذه القصيدة على أسلوب التوجيه الذي تحكم طرفي الدلالة فيه ثنائيات: القيد/ الانطلاق، الركود/الحركة، العجز/ القدرة، فإذا كان المقطع المحوري ومقطع الحمى الزائرة ومقطوعة الجواد والمقطع الختامي تمثل الجانب السلبي في هذه الثنائيات (القيد، الركود، العجز)، فإن الدلالة الضمنية في بقية المقاطع تطرح نزوع الذات إلى الحالات الإيجابية المضادة (الانطلاق، الحركة، القدرة). ولعله من المفيد أن نعود الآن إلى إجمال ما ورد مفصلا: لم يكن حديث المتنبي في مقدمة القصيدة عن الفلاة ومواجهة الهجير والاهتداء إلى موارد المياه في الصحراء حديثا تقليديا مسطح الدلالة كما يبدو في الظاهر؛ لأنه خطاب موجه في دلالته التضمنية إلى التعبير عن نزوع

المقيد إلى الحركة، ويشير اعتزازه بخبرته وألفته حياة الصحراء إلى دلالة مسكوت عنها تتمثل فى النفور من حياة المدن. ولم يكن الفخر الممزوج بالتأمل فى أخلاق الناس منفصلا كما يبدو عن الرؤية المتشكلة فى بنية القصيدة، وذلك لأن تأملاته فى أخلاق الناس مستمدة بشكل خاص من انطباعاته عن تلك البيئة الحضرية التى بات يمقتها ويمقت أهلها ولا يرى إلا الجانب السلبى من أخلاق مضيفيه. وتأتى أنفة الذات من غير الكرام بمثابة تهيئة نفسية للخروج من مصر. ونلاحظ أن خطاب الحكمة والمثل فى نهاية هذا المقطع يتمحور حول تثمين الحركة والقدرة على الفعل، وليس تركيز الذات على القدرة إلا نتيجة لإحساسها بالعجز فى حال الحمى التى شلتها جسديا والإقامة التى شلتها نفسيا، ولهذا فخطاب الحكمة وضرب المثل مستمد فى كل تفاصيله من لحظة شعورية خاصة، وإن كانت تبدو حكما عامة فى الظاهر. ومع أن علاقة المقطع المحورى بما يليه أشد وضوحا من علاقته بالوحدات التكوينية فى النصف الأول من النص، فوظيفة التوجيه الدلالى مازالت قائمة. فى وصف الحمى يقترب أسلوب التوجيه من مفهومه التقليدى، إذ إننا هنا أمام شكل من أشكال التورية ظاهره التغزل بهذه الزائرة المحافظة على مواعيدها التى تحتضنه ليلا وتفارقه عند طلوع النهار، وباطنه الشكوى من الحمى بأسلوب توجيهى ساخر يشمل المقطع كله. وفى المقطع الذى يلى وصف الحمى يبدو المتنبى كأنه ينزع كعادته منزعا فخريا بالتصرف فى أعنة الخيل وأزمة المطايا الراقصات كما يفخر بالطعن بالقناة والضرب بالحسام. غير أن هذه العناصر الأدبية التقليدية المستمدة من سياق الرحلة وسياق الفروسية لم تستحضر هنا لذاتها، بل لأنها رموز الحركة التى تفتقدها الذات الآن وترنو إليها مستقبلا، ولهذا فهى عناصر موجهة إلى التعبير عن نزوع الذات إلى الحركة وتطلعها إلى الخلاص من ركود المرض. وفى مقطوعة الجواد تنتقل الذات مرة أخرى من التطلع إلى الانطلاق إلى تصوير الحالة الراهنة المتمثلة فى القيد، فهو يمثل لحالته بالجواد المقيد الذى أضّر به وأمرضه طول الجمام، وهو جمام على الفراش بالحمى وفى مصر بالإقامة، ولذا نرى أن الصورة التمثيلية هنا متصلة أشد اتصال بالحالة المطروحة فى المحور وموجهة لتجسيدها. لأنها تبرز أهمية الحركة المفتقدة وتكشف عن العلاقة السببية بين طرفى القيد. وفى المقطع الختامى تنتقل الذات من التعبير عن الرغبة فى حركة الحياة إلى التعبير عن الرهبة من سكون الموت، ولذا فإن تأمل الموت فى نهاية القصيدة لا يأتى بمثابة شطحة ذهنية معزولة، بل هو خطاب تأملى موجه إلى التعبير عن الرهبة من السكون الأبدى الذى يدفع المرض والاكتئاب النفسى بسبب الإقامة إلى التفكير فيه. هكذا تبدأ القصيدة بتطلع الذات المقيدة بالمرض والإقامة إلى الانطلاق والحركة فى الفلوات، ثم تنتهى أخيرا بتأمل الموت والتفكير فى سكونيته الأبدية. وبهذا تكتمل الدائرة وتلتحم أجزاء النص فى وحدة رائعة يتوجه فيها الخطاب الظاهر إلى دلالة ضمنية نستطيع الكشف عنها من خلال تصورنا للثنائيات الضدية التى تحكم شبكة العلاقات فى بنية النص وتجعله يصدر عن رؤية موحدة، وذلك لأن المتنبى شاعر فذ لا يقول شيئا ليست له علاقة بانفعاله الأصيل وموقفه النفسى، إنه حين يستحضر السياقات التقليدية يوجهها ويصهرها فى بوتقة الذات حتى تغدو فى دلالتها الضمنية شيئا مختلفا عن دلالتها الظاهرة، وهذا هو ما نقصده بأسلوب التوجيه.

انطلقت هذه الدراسة من الرغبة الملحة فى الكشف عن الإشكال الدلالى الذى جعل شعرية المتنبى ظاهرة مسهرة معجزة ملأت الدنيا وشغلت الناس. فأدت النظرة المتقصية إلى تحديد أصلين جوهريين لهذا الإشكال: هما المذهب الكلامى الذى يتمثل جانب منه فى قيام القول الشعرى على الاستدلال والتعليل والتمثيل، كما يتمثل جانبه الآخر فى كثافة الجدل القائم على الوعى بعلاقات التجانس والتضاد والتجاور والتناظر بين الألفاظ فى شطرى البيت. وأما الأصل الثانى للإشكال فيتمثل فى ما أطلقنا عليه «أسلوب التوجيه الدلالى» الذى يتوجه فيه الخطاب الشعرى إلى طبقة أو طبقات دلالية أعمق من طبقته الظاهرة التى تستحضر فى الغالب سياقات قديمة. وقد أظهرت الدراسة أن التوجيه يشكل قانونا لا يقتصر على ازدواجية الدلالة فى الكلمة المفردة، كما فى التورية، بل يشمل المقطع الشعرى كما فى مقدمات قصائده، كما يتحكم فى نصوص بكاملها مثل قصيدته «ملومكما». ولعلنا بعد هذا ندرك خطورة القيمة الإجرائية لأسلوب التوجيه فى مقاربتنا النقدية لشعرية المتنبى.

الهوامش

(١) دارت أخيرا مداولة بين دارسين حول حقيقة وجود كتاب للمعرى موسوم فى عنوانه بعبارة: «**معجز أحمد**». فرأى أحدهما أنه لا وجود لكتاب مستقل للمعرى بهذا الاسم، وأن هذه العبارة ليست سوى اسم رديف لكتاب المعرى الآخر حول شعر المتنبى المسمى **اللامع العزيزى** انظر: محمد ابن عبدالله العزام، **ليس للمعرى**، مجلة عالم الكتب، المجلد الرابع عشر، العدد الثالث، ص٢٤٢ ـ ٢٦٢؛ وله أيضا فى المجلة نفسها مقال بعنوان **معجز أحمد الحقيقى** المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، ص٢٦٦ ـ ٣٠٠ ومال الآخر إلى تأكيد وجود كتاب مختصر بهذا الاسم، ولكنه مفقود. ومن أقوى أدلته فى نظرى ملاحظته ولع المعرى بالتورية فى عناوين كتب أخرى موازية مثل «ذكرى حبيب»، و عبث الوليد، انظر: عبد العزيز المانع، **عودة إلى معجز أحمد**، مجلة عالم الكتب، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس، ص٤٨٢ ـ ٤٩٢. ومهما يكن الأمر فى حقيقة هذا الكتاب، فالمهم لدينا هنا إنما هو وجود العبارة نفسها وإطلاقها على شعر المتنبى، وهذه مسألة لاشك فيها.

(٢) «أحمد» هو أحد أسماء النبى ﷺ، بل من أكثرها استخداما بعد «محمد». وقد استخدمه المعرى فى بعض شعره، ومنه «فى اللاذقية ضجة.. مابين أحمد والمسيح»، وإلى جانب الاشتراك فى الاسم، هناك تقارب لفظى أو جناس فى اللقب بين «النبى والمتنبى»، فالعنوان يثير المفارقة الدلالية بين معجز النبى أحمد الذى هو القرآن ومعجز المتنبى أحمد الذى هو شعره. ومن هنا أرى أن تعمد التورية فى العنوان أمر لاشك فيه، وبخاصة إذا عرفنا أن كتب المعرى المماثلة تجرى على هذا المنوال من التورية.

(٣) عبد القاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، تحقيق: هـ. ريتر (استانبول: مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤)، ص١٢٨.

(٤) انظر على سبيل المثال: محمد الهادى الطرابلسى، **بحوث فى النص الأدبى** (طرابلس المغرب: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨)، ص١٥٧ ـ ١٨٠.

(٥) انظر: محمد مشبال، **الأثر الجمالى فى النظرية البلاغية**...، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ٦، ١٩٩٢، ص١٢٦ ـ ١٤٠.

(٦) المتنبى، **شرح ديوان المتنبى**، تحقيق عبد الرحمن البرقوقى (بيروت: دار الكتاب العربى، ١٩٨٠)، جـ١، ص٧٨.

(٧) المرجع نفسه، جـ٣، ص١٩٣.

(٨) المرجع نفسه، جـ٤، ص١٧٣ ـ ١٧٨.

(٩) المرجع نفسه، جـ٢، ص٥٦ ـ ٥٨.

(١٠) يقول الخطيب القزوينى فى تعريف المذهب الكلامى: «وهو أن يورد المتكلم حجة لما يدعيه على طريقة أهل الكلام». انظر كتاب: **الإيضاح**، ط٢، (القاهرة: مطبعة الجمالية الحديثة)، ص ٢٦٣. ويقول صفى الدين الحلى فى شرح الكافية البديعية، ص ١٣٧: «وهو أن يورد مع الحكم حجة مسلمة ينقطع بها الخصم». ومن الدارسين المعاصرين، يقول عبد العزيز عتيق بعد أن يورد بعض أمثلة ابن المعتز: «إن المذهب الكلامى عند الجاحظ وابن المعتز كما توحى به الأمثلة السابقة هو اصطناع مذهب المتكلمين العقلى فى الجدال والاستدلال وإيراد الحجة والتماس العلل وذلك بأن يأتى البليغ على صحة دعواه بحجة قاطعة أيا كان نوعها». انظر: عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص ١٦٣. غير أن حصر المذهب الكلامى فى خطاب الاستدلال والتعليل والتمثيل يبدو قصورا فى فهمه وتضييقا لمدلوله الواسع، لأنه يستبعد العملية الجدلية القائمة على الوعى المكثف بعلاقات التجانس والتضاد فى التعامل مع ألفاظ اللغة. وفى أمثلة ابن المعتز القليلة بيتان لإبراهيم بن العباس وبيت واحد لأبى تمام فيها دلالة واضحة على كثافة الجدل فى الاستخدام اللغوى، ولكن عتيق استبعد هذه الابيات الثلاثة من الأمثلة التى نقلها من ابن المعتز، ربما لأنه وجدها لا تسند تصوره المحدود لمفهوم هذا المصطلح، فى حين أنه أورد جميع الأمثلة الأخرى الدالة على خطاب الاستدلال. وفى تصور الكاتب هنا أن المذهب الكلامى باب واسع يشمل العملية الجدلية على مستوى اللغة وعلى مستوى الفكر.

(١١) ديوان المتنبى، جـ١، ص٣٥٦.

(١٢) المرجع نفسه، جـ٣، ص ٣٥٢.

(١٣) نفسه، جـ١، ص٢٧٦.

(١٤) الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٣ (القاهرة: مكتبة الخانجى، ١٩٦٨)، جـ٣، ص٢٨ ـ ٢٩.

(١٥) ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محيى الدين عبد الحميد (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٠)، جـ٢، ص٣٤٨.

(١٦) أبو منصور الثعالبى، **يتيمة الدهر**، تحقيق: مفيد قميحة (بيروت: دار الكتاب، ١٩٨٣)، جـ١، ص٢٢٩.

(١٧) من الأمثلة التى ساقها الثعالبى على التوجيه قول المتنبى:

نهبت من الأعمار ما لوحويته ... لهنئت الدنيا بأنك خالد

(١٨) أبو القاسم الأصفهانى، **الواضح فى مشكلات شعر المتنبى**، تحقيق: محمد بن عاشور (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٨)، ص١١ ـ ١٢.

(١٩) انظر: أسامة بن منقذ، **البديع فى نقد الشعر**، تحقيق: أحمد بدوى (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومى، ١٩٦٠)، ص٦٠ ـ ٨٢.

(٢٠) الخطيب القزوينى، **الإيضاح فى علوم البلاغة**، تحقيق: عبد المنعم خفاجى، ط٣، (بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٥٣)، جـ٢، ص٥٢٨ ـ ٥٣٢.

(٢١) حسام زادة، **رسالة فى قلب كافوريات المتنبى**، تحقيق: محمد يوسف نجم (بيروت: دار الأمانة، ١٩٧٢)، ص١٠ ـ ١١.

(٢٢) الكاتب هنا مدين فى قراءته لهذا البيت للنقاش الذى دار حوله فى ندوتين داخليتين فى قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود. ولكننى فهمت أن الشروحات التى قدمت كان معظمها مبنى على عدم الأخذ بمبدأ تعدد القراءات، فقد كانت تبحث عن مرمى واحد أراده الشاعر دون غيره.

(٢٣) **ديوان المتنبى**، جـ٢، ص٤٠.

(٢٤) عبد العزيز عتيق، **علم البديع** (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٠)، ص١٦٣.

(٢٥) **ديوان المتنبى**، جـ٣، ص٢٨٣.

(٢٦) أبو الحسن على بن سيده، **شرح مشكل شعر المتنبى**، تحقيق: رضوان الداية (دمشق: منشورات دار المأمون للتراث، ١٩٧٥)، ص٣٢ ـ ٣٣.

(٢٧) **يتيمة الدهر**، جـ١، ص٢٣٧ ـ ٢٣٨.

(٢٨) المرجع نفسه، جـ١، ص٢٣٩ ـ ٢٤١.

(٢٩) محمد زكى العشماوى، **موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى**، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨١)، ص٢٤٠ ـ ٢٤١.

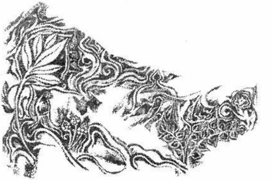
(٣٠) المرجع نفسه، ص٢٤٤ـ٢٤٥.

(٣١) نفسه، ٢٤٨.

(٣٢) وقعت على هذه العبارة منسوبة إلى طه حسين فى كتاب العشماوى آنف الذكر (ص ٢٤٨)، وهو لم يوثقها هناك. وحين أردت تحريرها لم أعثر عليها فى كتاب طه حسين: **مع المتنبى** ولا فى مجموعة أعماله الكاملة. وإذا كان العشماوى قد نقل العبارة حرفيا، فإن لى اعتراضا بسيطا على عدم الدقة فى قول طه حسين عن مقدمات المتنبى إنها «تفصح...»، لأن الإفصاح يعنى أن تكون الدلالة ظاهرة وصريحة، وهى ليست كذلك فى الواقع، والأولى منه أن يقال «إنها موجهة فى دلالتها الضمنية إلى التعبير عن الموقف النفسى للشاعر».

(٣٣) أبو القاسم الأصفهانى، **الواضح...**، ص١١.

(٣٤) **المرجع نفسه**، ص١٢.



الشعر الصوفى

بين مفهومى «الانفصال والاتحاد»*

وفيق سليطين**

أولاً: مفهوم الانفصال

ينتظم مفهوم الانفصال جملة من نصوص الشعر الصوفى، ويكشف عن المغزى الذى تنشده هذه النصوص فى خطابها القائم على أساس الإقرار بعالمين متباعدين هما: عالم الحقائق أو العالم الروحى، وعالم المحسوسات الذى ما هو إلا ظل للأول، يتسم بكونه عرضيًا وزائلا. وبتعبير آخر نقول: إنّ هذه النصوص تقوم على التنزيه الإلهى، فتقرُّ بوجود هوّة سحيقة لا يمكن تجاوزها بين الله والإنسان، بحسب ما تمليه تعاليم الشريعة. وبهذا تتحدد غاية الشعر، هنا، بإعادة إنتاج هذه القيم والتعاليم فى حقله الخاص، فهو، إذن، مبنى فى عمله على نموذج أنطولوجى للحقيقة، يفترض الثبات فى الوجود بمقتضى ما تمليه المنقولات. وإذا كانت الحقيقة جوهراً سابقًا على الوجود، فما على السالك إلا أن يعود إليها ويتسلّح بأحكامها فى مواجهة كل ما يعرض له.

* يتوفر هذا البحث على تناول بعض نصوص الشعر الصوفى فى زمن سيادة الدولة المملوكية الأولى.

** باحث وشاعر، سوريا.

فى هذا الضرب من الشعر تتحدد العلاقة بين الإلهى والإنسانى بكونها علاقة خضوع وانقياد، تأخذ فيها الرسالة اتجاها واحدا لا يتغير: «الله ← الإنسان».

وضمن مفهوم الانفصال، المعرَّف به، يمكننا أن نميّز بين اتجاهين للنصوص الشعرية من حيث وضوح «المرسلة»، بتعبير «لوتمان»[1]، وانكشافها، أو من حيث تخفيها واستتارها. ففى أول الاتجاهين تبرز المرسلة إلى سطح العمل، ويتخذ التعبير طابع الوضوح والمباشرة، بينما تستتر فى الاتجاه الآخر وتنحلّ فى نسيج العمل، ويتخذ التعبير طابع الغموض النسبى، الذى لا يفترض مباشرة العلاقة مع المتلقى. وسنقتصر ـ فيما يلى ـ على دراسة نصوص من الاتجاه المباشر، الذى يمكن أن نسميه «الاتجاه التعليمى»؛ لأنه يقوم على بعد حكمى أخلاقى، ويهدف إلى تربية المريد وتهذيبه، وتقتصر نصوصه على نظم جملة أفكار، تنقلها عناصر العمل نقلا سلبيًا؛ لأن القيمة المنتجة، هنا، لا تكون وليدة تفاعل غنىّ ومعقد بين وحدات النص، بل إن هذه الوحدات والبنى الجزئية تكفّ عن الدخول فى علاقات سياقية، اكتفاءً بنقل

هذه الأفكار وإعادة تسجيلها نظمًا. وبهذا، تتجمد اللغة فى مدلولات ثابتة؛ إذ لا يمكنها أن تحضر إلا فى قبرها المعجمى المعين من قبل. يقول ابن عطاء الله السكندرى(٢):

هذه الشمس قابلتنا بنورٍ
وشمس اليقين أبهر نورا *
فرأينا بهذه النورَ لكن
بهاتيك قد رأينا المنيرا

نلاحظ هنا أن القول الشعرى يتحدد بوصفه تقريراً، لأنه يهدف إلى نقل معرفة معينة «خبرة»، وهذه الخبرة لاينتجها النص، بل إن غايته تنحصر فى نقلها وإيصالها بوصفها حقيقة راسخة ومعطاة من قبل، على نحو نهائى لايحتمل الشكّ والتساؤل، ولهذه الغاية يتمّ التوسل بالأسلوب الخبرى المبنى على السرد، لأنه يوهم بواقعية الحدث. ويأتى الاتكاء على التعبير بصيغة الفعل الماضى الذى يتكرر مرتين فى البيت الثانى «رأينا» ليؤكد القيمة التى ينقلها النص باعتبارها قد حصلت فعلاً وتمّ اختبارها وتملكها، ويمكننا الآن أن نفكك هذين البيتين إلى وحدتين أساسيتين هما:

١ ـ الشمس الطبيعية	٢ ـ شمس اليقين
ـ يعتريها الأفول والغياب ـ نرى بها النور «الرؤية بصرية»	ـ منزّهة عن النقصان ـ نرى بها المنير «الرؤية قلبية، بصيرية»

مما سبق، نلاحظ أن «النص» مبنى على ثنائية تجرى المقابلة بين طرفيها، ويكون العمل على تزكية أحد الطرفين مقترناً بتسفيه الآخر والحطّ من شأنه. فالرؤية البصرية تقودنا إلى العالم الحسى، لذلك فإن فعلها باطل ومخادع. أما الرؤية القلبية، فهى تتجاوز المحسوسات وصولا إلى عالم الحق والكمال.

* فى الشطر الثانى من كل بيت خلل عروضى واضح، وقد آثرنا أن نثبتهما على صورة الأصل دون تغيير.

إن الشعر هنا، يدعو إلى العالم الحقّ، وهو إذ ينبغى إنارته وإظهار جوهريته يعمد إلى الطعن فى العالم الحسى، ويجتهد فى الكشف عن زيفه وبطلانه، وبمقدار ما يتاح له أن يجلو نقائص عالم الواقع، يتاح له أن يسمو بالعالم الروحى، وأن يكشف عن حقائقه ومكوناته الراسخة والمنزّهة عن كل عيب أو نقصان. واعتماداً على التقابل الضدى، يتبين لنا أنّ المنير الذى هو مصدر الحقيقة «مصدر النور»، لا يتم الوصول إليه إلا عن طريق القلب، فالإنسان يستطيع أن يقترب من الحقيقة «مصدر النور» بمقدار ما يمكنه أن يتطهر من أدران العالم المادى، وبمقدار استطاعته نفى هذا العالم وإلغائه.

إن الغاية التى يحاولها هذا الضرب من الشعر، لا يتم خلقها بأدواته، وإنما يجرى التعبير عنها ويتّم استحضارها، باعتبارها فكر المؤسسة الدينية منقولا فى قالب النظم.

فإذا كان الدين هو القدرة الدفاعية (٣)، التى صيغت لتكون الضمان الأكيد لأصحابها، ولتمنحهم مزيداً من الاطمئنان الروحى، إذ يوكلون إليها أمر حمايتهم وإنصافهم، فإن الصوفية التى تقيم نشاطها على هدى الدين، وتؤسس جانبها النظرى استناداً إلى تعاليمه، تنصبّ فاعلية الشعرعندها على تدعيم القانون الأخلاقى لإذكاء المشاعر الروحية، ودفع النفس نحو العلو والتسامى. ولكنّ الطابع الأخلاقى هنا، لا تؤسسه التجربة، بل هو الذى يؤسسها ويشدّها إليه، أى هو الذى يصوغ الحياة ويرسمها، لا هى التى تسنّه وتشكّله.

ولا يخفى أن المدرسة الشاذلية فى التصوف، التى تزعمها ابن عطاء الله، بعد مؤسسها أبى الحسن الشاذلى وتلميذه أبى العباس المرسى، لا يخفى ما كان لها من جهود فى خدمة الدين وتأكيده، وبهذا نختلف مع زكى مبارك، ونرى أنه لم يكن محقّاً فى كلامه على ابن عطاء الله، عندما استغرب ما ذهب إليه من تنزيه الله عن الآثار الحسية لمعانى الحب والبغض وما إلى ذلك، فى الوقت الذى يحاول فيه، هو نفسه، أن يستغفره ويسترضيه، ولم يكن هناك ما يسوّغ القلق الذى أبداه حيال هذه المسألة؛ إذ قال:

«أنا أخشى أن يكون فيما ارتآه الصوفية فراراً من الاكتراث بالتبعات، أخشى أن يكون فى تنزيههم

الله عن الرضا والغضب خروج إلى باحة الانحلال، وأرى أن الذين يقفون عند حدود الشرع أصلح وأسلم، فهم يتمثلون الله يرضى ويغضب، وهم يعملون للنجاة من غضبه والظفر برضاه، وما أراهم من المخطئين»(٤).

لقد بينّا أن المدرسة التي ينتمي إليها ابن عطاء الله، تستند إلى الشريعة الإسلامية نظراً وسلوكاً، وليس ثمّة ما يدعو إلى الطعن أو التشكيك في تعاليمها من خلال ما أشار إليه زكي مبارك؛ ذلك أن الرضا والغضب وسواهما من الصفات، إنما يتمّ إسباغها على الذات الإلهية، من حيث هي تعابير بشرية، للتمييز بين القويم والمعوّج من وجهة النظر التي يقتضيها الشرع، غير أنّ هذه التعبيرات لا يمكن أن تحدث تأثيراً في القوة الإلهية، إذ إنّ الذي يتأثر قابل للزيادة والنقصان، ومشمول بالحركة، من حيث انتقاله من حال إلى حال. وهذا الفهم يأتي موافقاً لفكرة الإله كما تقدّمها الديانة الرسمية، وكما يجلوها الشعر المؤسس عليها والمسخّر لها. وبحضور فكرة الإله من حيث هو قوّة مطلقة تعطّل كل فاعلية سواها، يظهر النوع الإنساني عاجزاً بذاته عن تحقيق كل غاية. وهذا ما نتبينه في قول ابن عطاء الله(٥):

لم لا أصون عن الورى ديباجتي
وأريهم عزّ الملوك وأشرفا
أأريهم أني الفقير إليهم
وجميعهم لا يستطيع تصرّفا
أم كيف أسأل رزقه من خلقه
هذا لعمري إن فعلتُ هو الجفا
شكوى الضعيف إلى ضعيفٍ مثله
عجز أقام بحامليه على شفا
فاسترزق اللهَ الذي إحسانه
عمّ البرية منّةً وتلطّفا
والجأ إليه تجدْه فيما ترتجي
لا تعدُ عن أسبابه متحرّفا

من الملاحظ أن النص يتكئ في نصفه الأول، وبشكل أساسي، على ضمير المفرد المتكلم، الذي لا يرى تحققه من حيث هو ذات إلا بانقطاعه عن الآخرين، وهذا الانقطاع يأتي مشفوعاً بالتعويل على غائب مرجوّ ومنتظر، يتم الارتداد نحوه في الوقت الذي تتعين فيه الجماعة حالةً سلبية مطلقة. وتأخذ العلاقة مع الغائب الذي هو كليّ الحضور، شكل الخضوع والتلقي، ويتمّ نشدانه باعتباره مركزاً للوجود وعلّة له. ويأتي استخدام ضمير الغائب موظفاً لما يريده النص من تعبير عن العلو الذي لا يمكن إدراكه، وفي ذلك إقرار بالهوّة الواسعة التي تفصله عن الإنسان والعالم، وتجعله يتمتع بمفارقة كلية منيعة عن الامتلاك.

نتبيّن، من جهة أخرى، أن ضمير الغائب يقترن بعلاقة خطاب، بحيث يكون هو محور الخطاب وغايته، وهذه الطريقة تخدم الغاية التي يرومها النص، إذ إنها تساعد على إيصال أفكاره بالوضوح الذي يفترضه التلقين. ومن أجل ذلك، نراه يعتمد أسلوب التعطيل والسلب سبيلا للوصول إلى مرماه، فهو عندما يسلب الإنسان كلّ إمكان، وينفي عنه امتلاك أية طاقة للفعل، يتسنّى له أن يحيل بجلاء إلى الإله باعتباره المتصرف الوحيد.

يتضح، إذن، أن لدينا طرفين يتضخم أحدهما من إضمار الآخر وإهماله، فالله تنحصر فيه القدرة المطلقة، في الوقت الذي يتمّ فيه سلبها من الإنسان بالإطلاق نفسه. وبمقدورنا أن نلاحظ أن الصيغة الزمنية لاستخدام الفعل تسهم، بدورها، في تشكيل المعنى الذي يتوخاه النص، ففي البيتين الأولين يتم البدء بالفعل المضارع مسبوقاً بأداة استفهام «لم لا أصون»، «أأريهم». وهنا تخرج الصيغة بمضمونها لتصبح محمّلة بالدلالة الطلبية، ذلك أن الاستفهام، إذ يخرج إلى معنى الإنكار، يحدث نقلة في دلالة الفعل. ففي البيت الأول نرى الفعل «أصون» مسبوقاً بـ «لا» التي تنفي الحصول، ولما كانت «ما» الاستفهامية تفيد هنا معنى الإنكار، أصبحت دلالة الصيغة الفعلية تفيد التوكيد المستخلص من نفي النفي، أي من إنكار الفعل المنفي. وفي البيت الثاني، يطالعنا أيضاً الفعل «أريهم» مسبوقاً بهمزة الاستفهام التي خرجت إلى معنى الإنكار، فأفادت إنكار حصول الفعل، ذلك أن المتقدم الذي يلي الهمزة، هو الذي يقع عليه المعنى الذي أفادته، على نحو ما يبرهن عليه عبدالقاهر الجرجاني(٦)، وبمثل ذلك أيضاً نقف في البيت الثالث على قوله: «أم كيف

أسأل»، حيث يكون القصد متجهًا إلى إنكار حصول ذلك فى كل حال. فهذه الأفعال - وإن جاءت على صيغة المضارعة فى جانبها الشكلى - يتحول مضمونها عن هذه الصيغة من خلال انتظامها فى سياق، وبهذا تقترب دلاليًا من صيغة الطلب، تبعًا لما تقتضيه أغراض الكلام الذى ائتلفت فيه، ومقاصده.

ويمكننا أن نلاحظ التحول فى البيتين الأخيرين إلى اعتماد صيغة الأمر «الطلب الصريح»، وهى الصيغة، التى كانت نواتها مستترة فى صيغة المضارعة من قبل.

وإذا كان الأمر - نحويًا - هو التوجه إلى المخاطب للقيام بعمل ما، فإن صيغته - دلاليًا - تفترض علاقة غير متكافئة بين طرفين: أحدهما يتسلط ويقرر، وبهذا المعنى فهو يقمع ويحتكر، ويتوجه إلى مخاطب مفترض أقل شأنًا، لا يتاح له أن يحضر بوصفه ندًا ومحاورًا، بل بوصفه مملى عليه وملقّنًا.

أضف إلى ذلك أن الابتداء بالفعلين «استرزق، الجأ» يأتى متوافقًا مع النبرة الوعظية، ذلك أن القصد كله والعناية كلها يتجهان هنا إلى التوكيد على تنفيذ حدثى «الاسترزاق واللجوء»، ولهذا الأمر يكون الحرص على تقديمهما والابتداء بهما فى السياق القولى.

وبخصوص زمن الفعل أيضًا، نلاحظ أن الاعتماد على صيغة الفعل الماضى «أقام، عمّ» إنما يكون بهدف تقرير المعنى المبتغى وإثباته، فالفعل «أقام» مسند إلى المصدر «عجز»، الذى هو مسبّب عن شكوى الضعيف إلى مثيله، ولذلك كان التعبير بصيغة الفعل الماضى بقصد إنزال ما هو منتظر منزلة الواقع والحاصل فعلا، الأمر الذى يفيد فى توكيد النتيجة ليتمّ الركون إليها بوصفها حقيقة واقعة ومتحققة. وباختصار، نرى أن الفعل الماضى هنا يستخدم لجعل ما هو حاصل بالقوة متحققًا بالفعل، وعلى هذا النحو يتم إحداث الأثر فى نفس المتلقى، وفقًا لما يقتضيه الوعظ والتوجيه.

من جهة أخرى، نجد أن الجملة الخبرية فى النص تأتى لتوكيد المعنى الذى تفيده الجملة الإنشائية، وتحضر بسبب منها، ومثال ذلك قوله:

١ - «وأريهم عزّ الملوك». فالجملة هنا تؤكد المضمون الطلبى فى الجملة السابقة لها وهى «لم لا أصون»، وتتعين كنتيجة لها.

٢ - «وجميعهم لا يستطيع تصرفا». تؤكد ضرورة الامتناع عن الشكوى إلى المخلوقين، وهو المعنى الذى حملته الجملة الإنشائية السابقة «أأريهم أنى الفقير..».

٣ - «هذا لعمرى إن فعلتُ هو الجفا» وتفيد ضرورة الامتناع عن الناس ووجوب عدم التعويل عليهم، وهذا بالضبط ما حملته الجملة الإنشائية السابقة فى قوله: «أم كيف أسأل رزقه من خلقه». وانتفاء صفة الفاعلية عن الناس يظهر جليًا فى قوله: «وجميعهم لا يستطيع تصرفا»، فإنه عمد إلى تقديم الفاعل إلى موقع الابتداء لإلصاق نسبة به، واستخدم صيغة المضارع المنفى الذى يستغرق الزمن من الحاضر إلى المستقبل، ونكّر المصدر «تصرّفا» لإفادة العموم والإطلاق فى نفى كل استطاعة عن الإنسان، الذى يبدو أعزل لا يملك من أمر نفسه شيئًا، ولا يمكن أن يكون له اختيار فيما قضاه الله.

من هنا، يبدو لنا أن الجملة الخبرية تأتى لخدمة الجملة الإنشائية ولتذوب فيها، وغنى عن القول أن غلبة الطابع الإنشائى تتفق تمامًا مع أغراض المباشرة التعليمية والوعظية.

وأخيرًا يمكننا تقسيم النص إلى ثلاث حركات وفق الآتى:

١ - الحركة الأولى تشمل الأبيات الثلاثة المتقدمة، فكل بيت منها يقوم على ثنائية تتوزع شطريه، ويكون طرفها الثانى مسببًا عن الأول ولازمًا له.

البيت	الشطر الأول «السبب»	الشطر الثانى «النتيجة»
الأول	الصيانة	عـزّ
الثانى	الاحتجاب	كسب وترفّع
الثالث	عدم اللجوء إلى الناس	هداية وبعد عن العقوق

٢ ـ الحركة الثانية تشمل البيت الرابع، الذى يتعين باعتباره وحدة مستقلة وخلاصة للأبيات السابقة، يأتى لتثبيت القيم المبثوثة فيها.

٣ ـ الحركة الثالثة تشمل البيتين الأخيرين، وهما ـ كما لاحظنا ـ مبنيان على الطلب والتوجيه المباشر، وفيهما تتمثل النتيجة التى ينتهى إليها النص بعد ما سبق من مقدمات.

هكذا، نرى هذا الضرب من الشعر، ومن خلال النظر فى داخل نصوصه، منصبا على الحكمة والإرشاد، حافلا بالمواعظ والتوجيهات، هادفًا إلى تزكية النزعة الروحية، وتعزيز الحالة الأخلاقية والارتقاء بها نحو المثال المرسوم لها فى التعاليم الدينية، هذه التعاليم التى يمتح الشعر منها ويحيل إليها فى آن. يقول ابن الجيّاب(٧):

لقد سطع البرهان لو كنت تعقل
وقد وعظ القرآن لو كنت تقبل
لحا الله قلبًا إن يذكّر فغافل
وجفنًا إذا استمطرته فهو ممحل
لشتان مطرود عن الباب مبعد
وآخر مقبول على الله مقبل

من الواضح أن التواصل مع هذه الأبيات لا يحتاج إلى كبير مكابدة، بحكم اعتياد نمطها التعبيرى وألفته وبساطته، وكل ذلك يسهم فى إبراز الرسالة التى تبتغى إيصالها، ويجعل منها طافية على السطح. وأول ما يلفت نظرنا هو تلك التوازنات اللفظية التى تترابط فى سياق البيت الأول:

- لقد سطع البرهان = وقد وعظ القرآن
- لو كنت تعقل = لو كنت تقبل.

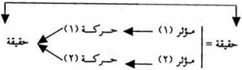
إن تقديم الفعل الماضى «سطع، وعظ» فى سياق الإثبات، يدلّ على أن الأهمية تنعقد عليه، ويكون غرض الكلام متجهاً إلى إقرار حصوله وتحقّقه، وهنا يتخذ الحدث عناية خاصة يوفرها له حرف التحقيق «قد» الذى يجئ فى فاتحة البيت مشفوعاً بلام الابتداء، فيكتسب منها قوّة وتوكيداً.

ونلاحظ أن الحرف «لو» الذى يتصدر الجملتين المتوازنتين:

لو كنت تعقل = لو كنت تقبل.

يحمل معنى التمنّى نحوياً، وهو فى هذا السياق يفيد دلالة الحثّ والتحضيض، وبهذا يكون التوجه إلى حثّ المريد ودفعه إلى التبصر والعمل بمقتضى القيمة التى تشير إليها جملتا التوازن الأول.

من ناحية أخرى، نرى أن التأثير الذى يحدثه هذا البيت، إنما يتأتى من الطريقة التى تراصفت فيه الجمل وانتظمت وفقاً لها؛ فهو قائم على أربع جمل، بحيث إن كل جملة إثبات وتوكيد تليها جملة حثّ وتحريض. فإذا نظرنا إلى جملة الإثبات على أنها مؤثر، وإلى جملة الحضّ على أنها أثر أو حركة تتولد عن المؤثر، وتقوم بسبب منه، تعين لدينا أن آلية العمل المنتجة للقيمة هى فى علاقة هذين الطرفين، أحدهما بالآخر، فالأثر الذى تتضمنه جملة الحضّ هو متولّد عن المؤثر الذى له رتبة الحقيقة، وهو جملة الإثبات، غير أن الأثر لا يلبث أن يعود باتجاه معاكس نحو الحقيقة الماثلة فى المؤثر ليتشبع بها ويكتسب شحنة جديدة:



وهكذا، فإن الحقيقة هى منطلق الحركة وغايتها. وربما كان من المفيد أن ننبه، فى هذا السياق، إلى أن الحقيقة ليست قيمة ناتجة عن حركة، وهذا يعنى أنها ليست ثمرة للتجربة الإنسانية، بل هى ، على عكس ذلك تماماً، قيمة مطلقة غير معلولة لشئ خارجها. إنها تفلت من قيود الزمان والمكان، وتتقرر بوصفها الفاعل الذى يحرك التاريخ وينتج المعرفة البشرية ويغنيها، من حيث هو ثابت مطلق، كلىّ الرسوخ والاكتمال.

على هذا النحو، يستمر النص فى إنتاج هذه الحركة وتحفيزها نحو الهدف الذى حاولنا الكشف عنه، من خلال

معاينة الوحدات البنائية للتركيب الشعرى، فى سبيل التوصل إلى إيضاح العلاقات الناتجة عن طريقة تضامّ هذه الوحدات وائتلافها فى أول أبيات النص الذى نتناوله. ومن هذا القبيل، نشير إلى بعض أشكال التعبير والاستخدام، التى تسهم فى إنتاج المعنى، وتخدم الغاية الأساسية للنص. فنلاحظ التعبير بالجملة الشرطية فى البيت الثانى:

«إن يذكّر فغافل، إذا استمطرته فهو ممحل».

فإذا كان التعبير فى جملة الجواب يتم بالجملة الاسمية «غافل، فهو ممحل»، فذلك لأن الجملة الاسمية ـ بما تفيده من معنى الثبوت والاستقرار ـ تجعل من الغفلة والمحل صفتين راسختين ونهائيتين، ويقتضى ذلك أنه لا سبيل إلى إصلاح هذا الموصوف، وأن لا جدوى من أية محاولة، لأنها محكومة بالفشل من قبل، باعتبار أن ما أراده الله، لا طاقة للإنسان به، ولا حول له ولا طول فى تجاوزه أو الإفلات منه.

ويزداد الأمر إثباتاً وتأكيداً، باستخدام فعل الشرط المثبت «إن يذكر، إذا استمطرته»؛ لأن الصفة إذا كانت راسخة بوجود المحاولة، فإن ذلك أدعى إلى كونها أشد رسوخاً وتمكناً فى حال انعدام المحاولة وغيابها. ثم إنها ليست محاولة محدودة، بل إن لها صفة الشمول المستفادة من ترك المجال واسعاً ومفتوحاً أمام المسند إليه «الفاعل» فى قوله «إن يذكّر»، وبمثل ذلك تتقرر صفة المحل على الرغم من وجود الجهد والطلب والسعى إلى تجاوزها؛ الأمر الذى يستفاد من صيغة «استفعل» فى قوله «إذا استمطرته». وكل ذلك يفيد أن لا إرادة للإنسان فيما اختاره الله، وأن لا تصرف له فيما اقتضته حكمته.

وبوقوفنا عند البيت الثالث، نلاحظ كيفيّة أخرى فى التعبير، تقوم على التضاد اللغوى والتصويرى:

مطرود / مقبول ـ مبعد/ مقبل.

ونقع على صورة مَنْ مَنّ الله عليه وهداه، على نقيض صورة من جعل قلبه أغلف وضرب عليه حجاباً. فالمفارقة تظهر ـ كما أوضحنا ـ بين الطرفين لفظاً وتصويراً، وتنعقد المفاضلة بينهما من خلال اسم الفعل «شتّان» الذى يسهم بدوره فى إظهار البعد بين النقيضين، ويؤكد رجحان أحدهما وأفضليته المتأتية من اختيار الله وهديه له.

وبالمحصلة، فإن هذه الكيفيات التعبيرية التى وقفنا عليها، تتآزر مجتمعةً وتلتحم فى محرق النص لتكوّن طاقته المؤثرة، ولتنتج فعله المركزى المتمثل بالتوجه إلى قهر النفس وإنكارها، وإلى إلغاء الفعل الإنسانى ليكون الأمر خالصًا لله وحده ذلك أن الشرخ الذى أصاب «الأنا» وتسبب فى انشطارها بين الإلهى والإنسانى، بين الروح والجسد، أو بين واجبات الله وواجبات العالم، قد حسم فى التصوف العامل بهدى الدين، بانتصاره النهائى للإلهى على حساب الإنسانى، فإذا كان الله يتجاوز الإنسان، فإن الواجبات تجاه الله تتجاوز الواجبات تجاه الإنسان وتدخل فى صراع معها[(٨)]، ينتهى بتهميشها وإزاحتها، أى بمصادرة الإنسانى وتغييبه لصالح تضخيم الإلهى وإطلاقه.

من هنا، تتحدد غاية الشعر ـ عند أصحاب هذا الاتجاه ـ بنقل هذه القيمة ونشرها لترسيخ النموذج الفكرى الذى تقوم عليه. ويتضح إلغاء التدخل الإنسانى امتثالا للإلهى فى أجلى معانيه عند ابن عطاء الله، الذى أقام مذهبه على إسقاط الإرادة والتدبير، فهو يسقط الإرادة عن الإنسان لأنه لا يفعل إلا بفعل الله ولا يختار إلا باختياره يقول[(٩)]:

وكنت قديماً أطلب الوصل منهم
فلما أتانى العلم وارتفع الجهل
تيقّنتُ أن العبد لا طلب له
فإن قربوا فضل وإن بعدوا عدل
وإن أظهروا لم يظهروا غير وصفهم
وإن ستروا فالستر من أجلهم يحلو

ففى هذا النص يتم استحضار حالتين غير متكافئتين، تنعقد المفاضلة بينهما لإظهار أفضلية إحداهما ودفع السالك إلى تمثلها والتزامها، باعتبارها الحالة المثلى التى يتحقق فيها الاكتمال، بتجاوزها للنقص العرفانى المتعين فى الحالة الأولى، والحالتان هما:

١- حالة ما قبل المعرفة الصوفية: وتمثل الإقبال على المحبوب، فهي تقوم على حركة باتجاه القرب تتضمن «رجاء، طلب، عمل»، وبموجبها يجهد العبد فى طلب القرب، ويعمل لبلوغ الوصل ونيل الرضا.

٢- حالة امتلاك المعرفة الصوفية: وهى تفضى إلى التوازن والاطمئنان، باعتبار أن العبد تنتفى عنه كل إرادة، ويتعين بكونه متلقيًا سلبيًا لإرادة الله. إنها الحالة التى تتجاوز الحركة وصولا إلى السكون الذى يقوم على «رضا، امتثال، خضوع». وهو - لاشك - ناتج عن الاكتمال العرفانى.

إن الحالة الأولى تحمل فى ذاتها شيئًا من القلق، الذى يحفز الحركة، لأن للعبد فيها إرادة ذاتية تنشط وتحاول الوصول، وهذا الأمر يسقط فى الحالة الأخرى، فلا يعود للعبد إرادة خارج إرادة الله. وهذا الحلّ - كما نرى - يزيل التوتر الذى تفترضه الحالة الأولى ويلغيه، فيصل إلى السكون بإلغائه علة الحركة، ويتحقق له الاستقرار التام.

ومن الجدير ذكره وملاحظته أن الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لم يكن ليحصل بجهد إنسانى، أى أن امتلاك المعرفة لا يأتى تتويجاً للحركة البشرية فى بحثها وقلقها، بل إن ذلك - كما يوحى التعبير فى النص - إنما كان بإرادة إلهية، يشير إليها فى قوله: «فلما أتانى العلم». فالعلم المقصود هنا، يتأتى من مصدر آخر خارج التجربة البشرية؛ أى من الله.

وخلاصة ذلك أنه يتمّ الركون إلى حكم نهائى يطوى الزمن ويتجاوز النشاط الإنسانى، فينسحب على مستقبله ويعمم، بوصفه الثابت الجوهرى، والحق الصراح الذى لا غاية بعده. وهذا ما يتجلى لنا من خلال التعبير بالفعل «تيقّنت» الذى ينشر دلالته بإطلاق على الأفعال التى ترد بعد ذلك: «قربوا، بعدوا، أظهروا، ستروا». هذه الأفعال، وإن كانت ترد بصيغة الماضى، فإنها - من حيث الدلالة - تنقلب عن زمنها الصرفى، وتكتسب من السياق الذى وردت فيه بعد أدوات الشرط، ما يجعلها تمتد لتشمل المستقبل، وكل ذلك يسهم فى خدمة الحقيقة المبتغى إيصالها، التى تفيد إسقاط العنصر الإنسانى من حيث هو فاعل، وإبقاءه فقط من حيث هو مُسْتَقر للإرادة الإلهية ومكان لتعبيراتها.

إن الشعر - وفق هذا الاتجاه - ليس تجربة فى الكشف عن العالم؛ فهو مشدود إلى تجربة متحققة فى الماضى، وكل ما يبتغيه هو أن يوفق فى نقلها واستلهامها، فهو، إذن، يستمد هويته من خلال مطابقته لها؛ الأمر الذى يفرض عليه أن يضحى بالاختلاف لصالح التماثل، وأن يتجاوز الأسئلة الإشكالية إلى معارف يقينية وإجابات جاهزة، تمثل مشيئة الله التى يتضاءل أمامها الإنسان، وإذ ذاك لا يجد بدًا من الرضوخ لها، لأن فى ذلك وحده تحقيقًا للتوازن، ووصولا إلى الراحة والاطمئنان، وتخلصًا من التوتر الذى تثيره تناقضات الوجود الإنسانى، ومع هذا الرضوخ يتمّ نكران الخصائص الإنسانية وإلغاؤها، فى الوقت الذى يتم فيه ربطها بقوة مفارقة للإنسانى ومتحكمة بمصيره. يقول عبد العزيز الديرينى[١٠]:

سلّم أمورك للحكيم البارى
تسلمْ من الأوصاب والأوزار
وانظر إلى الأخطار فى الأقطار
حكم المشيئة فى البرية جار
ما هذه الدنيا بذات قرار
لذات دنيانا كأحلام الكرى
وبلوغ غايتها حديث مفترى
وسرورها بشرورها قد كُدرا
بينا يرى الإنسان فيها مخبرا
ألفيته خبراً من الأخبار
ازهد فكل الراغبين عبيدها
والزاهد الحبر التقى سعيدها
ولقد تشابه وعدها ووعيدها
طُبعتْ على كدرٍ وأنت تريدها
صفواً من الأقذار والأكدار

لا تغترر بوميضها وخداعها

فوراء مبسمها نيوب سباعها

إذ لم تعرّف فترها من باعها

ومكلّف الأيام ضد طباعها

متطلّب فى الماء جذوةَ نار

لا ترج من جذب المطالب مغنما

فلربما جرّ التحيل مُغرما

وإذا رضيتَ الحكم عشت مكرّما

وإذا رجوت المستحيل فإنما

تبنى الرجاء على شفير هار

يتمّ افتتاح مخمّسات النص ـ ما عدا الثانى منها ـ بصيغة الطلب إشعاراً بالأهمية، وتأكيدا أن القيام بمضمون هذه الجمل الطلبية هو مدار القول الشعرى وغايته. ويتضح ذلك أكثر إذا توقفنا عند الوحدات البنائية للنص، لنتفحص الكيفيات التى تترابط وفقًا لها. ونبدأ هنا بصيغة الجملة، لنصفها أولا، ولنبيّن أثر هذا الوصف وعلاقته بتشكيل المعنى ثانيًا، فإذا كانت جمل النص تتوزع بين الاسمية والفعلية، والإنشاء والإخبار، فإننا لا نحتاج إلى بذل جهد كبير لنرى غلبة الصيغة الطلبية، التى تقوى وتسيطر، وتوظف الصيغ الإخبارية لصالحها. وبهذا تظهر الجملة الخبرية على أنها قائمة بسبب من الطلب الذى يسبقها، وهى لا تحمل بذاتها معنى جديداً أو قيمة إضافية، بل إنها تكتفى بأن تشير إلى الصيغ المسيطرة، وتحيل إليها، وتبيّن ضرورة العمل بمقتضاها.

إن حالة التلقى التى يريدها النص هى ذات صبغة منطقية، ولهذا الأمر نراه يرتكز فى علاقاته الداخلية، وفى تواصله مع القارئ، على منطق التعبير وتحديد الهدف، ومن هنا فقد كان الاهتمام منصبًا على المعنى المبتغى إيصاله، الذى يتحدد بكونه رسالة ذهنية غايتها الإقناع(١١).

لقد بدا النص ـ باعتماده التركيب المنطقى ـ هادفاً إلى إعطاء قيمة عقلية لا شعرية فكان بنيانه مستنداً إلى مقدمات تلزم عنها نتائج، بقصد إقناع المريد وحمله على التبصر والاتعاظ، ويمكننا أن نوضح هذه القسمة المنطقية وفق الآتى:

مقدمة	نتيجة
التسليم لله	السلامة من المحن والآثام
التبصر فى الأمور	الإيمان بقضاء الله وقدره
الزهد	السعادة
السعى	الخيبة
الرضا	الكرامة
الرجاء	الهلاك

إنّ نظرة بسيطة فى هذا الجدول، تكشف عن رجحان المقدمات الداعية إلى تفويض الله وإسقاط الإرادة الإنسانية، وبهذه المقدمات تقترن النتائج التى فيها خير الإنسان وسعادته، فى الوقت الذى تتقلص فيه المقدمات المرتبطة بالفعل الإنسانى، وتلزم عنها نتائج سلبية للغاية، وبإظهار عدم جدوى المحاولة البشرية، يتم الإزراء بها من ناحية، ويتم، من ناحية أخرى، توظيفها لإنارة البعد الإيجابى فى الحالة المناقضة لها. وبهذا يتم تحقيق الأثر من وجهين؛ ذلك أن كلا من نوعى هذه المقدمات، ينقش علامته ويترك أثره على المتلقى. وهو، إذ يفعل ذلك، فإنه فى الوقت عينه، يحيل إلى النوع الآخر بطريقة ما، تجسّد موقفاً منه.

مما تقدّم، نصل إلى الإبانة عن ارتباط الطرفين بعلاقة من نوع خاص، يجرى استثمارها لصالح أحدهما، ويتعيّن إبطال الثانى فى ذاته، ليكون مؤكداً للأول وموجّهاً إليه. وتوضيحاً لذلك نقول: إن الطرف الأول يشير إلى المقدمات ذات النتائج الموجبة، بينما يشير الثانى إلى المقدّمات ذات النتائج السالبة، وتتحدد العلاقة بينهما، من خلال كون الأول يتأكد بإظهار خصائصه الإيجابية، وهو بذلك يقود إلى نفى الثانى، ويحيل إليه بطريقة تنفّر منه وتظهر بطلانه، بينما يتم التوجيه إلى الإعراض عن الطرف الثانى من داخله، اعتماداً على إظهار خصائصه السلبية، فتنتفى أهمية هذا الطرف فى ذاته، وتظهر

فقط من حيث هو مسخر لتأكيد الأول. وهذه العلاقة التي تنشأ بين طرفين، يتضخم أحدهما على حساب الآخر، تنتظم معظم النصوص المنضوية تحت الاتجاه التعليمي، كما مرّ بنا، وهي، من ناحية أخرى، تكشف ـ بتسلط أحد طرفيها ـ عن العقلية المسيطرة المؤسسة على وضع اجتماعي ـ اقتصادي متعين، وهذه العقلية، من شأنها أن تنتج، على مستوى الفكر، ما يدعم النظام الاجتماعي السياسي الذي تمخضت عنه، فتثبت علاقاته، وتعزز سيطرته، وهذا يعني أنها تغذي زمنه، وتفتحه على الديمومة والاستمرار.

وإذا كانت محاولة الإنسان ـ وهي تزعم لنفسها قدرة وتأثيراً ـ تتسم بسلبية مطلقة، فإن تجاوز هذه السلبية لا يكون إلا بإسقاط المحاولة وتعليقها، وهذا ما يوجّه إليه نص الديريني، الذي يبقي للإنسان وجوده فقط، من حيث هو خاضع، يقبل ويحتذي، لا من حيث هو فاعل، يقترح ويخالف. وبحسب هذا الفهم، فإن حركة العالم تقدم على أنها تجرى بموجب أحكام مضروبة من قبل، وهي أحكام خارج الزمان، لاطاقة للإنسان بها، ولا سبيل له إلى تعديلها، فهو لا يملك، إذن، إلا أن يستسلم لها ويدعها تتحكم بمصيره، فيتحول إلى خادم لها، يتضاءل أمامها لتتضخم، ويسقط جوهره ليراه، فقط، فيها ومن خلالها، فيؤسس علاقته معها على أساس القبول والامتثال، ويعني ذلك، عملياً، قبول الفئة الاجتماعية المسيطرة، وتعزيز أسباب وجودها وتسلطها، وتلك هي القيمة المحورية، التي وقفنا عليها في شعر هذا الاتجاه، وحاولنا الكشف عن الوسائل التعبيرية، التي تنهض بها نصوصه وتتشكل، فكانت ـ كما رأينا ـ مبنية على أساس التقابل الضدي بين طرفين، يتقوّى أحدهما باضمحلال الآخر، ولا يكون للطرف الضعيف وجود خارج سيادة الطرف القوي، فيذوب فيه، ويعمل على تثبيت سيادته، فيعيد إنتاج أدوات هذه السيادة فكرياً.

ثانياً: مفهوم الاتحاد

رأينا أن نصوص الشعر الصوفي التي تنضوي تحت مفهوم الانفصال، تحيل إلى الإلهي، باعتباره جوهراً مفارقًا للعالم ومتحكماً به، ومن هنا كانت تهيب بالإنسان ليسقط سعيه ويكبح قدراته، فلا ينسب لنفسه أدنى فعل، بل يظهر فقط، بوصفه محلا لفعل الله وإرادته.

وفي مقابل ذلك، سنرى أن النصوص التي تنضوي تحت مفهوم الاتحاد، تعمل للخروج على فكرة الإله المتعالي، لتراه، إلى ذلك، على نحو محايث، فتطوى المسافة بين الله والإنسان، وتردم الهوّة السحيقة التي فصلت بينهما فصلا نهائيًا، كنّا قد سلّطنا عليه الضوء، في أثناء تناولنا للشعر الصوفي، الذي انبنى على هذه الفكرة واتجه إلى تأكيدها.

وإذا كان التصوف الرسمي ـ كما بدا في نصوصه ـ يدعو إلى إسقاط المثل الإنساني الأعلى لينسبه إلى الإلهي، فإن النصوص التي يشملها مفهوم التوحد ذهبت إلى دعوة مضادة تبتغي أن تعيد للإنسان خصائصه المسلوبة، وتقود إلى رؤية الله من حيث هو باطن في الإنسان والعالم، وبهذا تنتفي الاثنينية، فلا يكون ثمّة غير كما يقول ابن سوار[١٢]:

ما في الوجود اثنان ويحك فانتبه

حتام طرفك في المعارف ينعس

فالإنسان، ببلوغه درجة المعرفة والتحقيق، تتلاشى أمامه مظاهر الكون المتكثّرة، وتنحلّ القسمة، فلا يبقى سوى الحقيقة الكلية الجامعة. وإلى هذا كان قد أشار العفيف التلمساني في قوله[١٣]:

ولسوف تعلم أن سيرك لم يكن

إلا إليك إذا بلغت المنزلا

فالعبد تنقدح بصيرته عندما يتحقق بالمعرفة الصوفية، وتنقشع عنه الحجب، فيرى أن الموجودات إنما هي من قبيل الظلال والمجازات، وعندئذ لا يثبت وجوداً سوى وجود الحق، ولا يرى غيره، فيتحقق من وحدة القاصد والمقصود.

ومفهوم الاتحاد، الذي نحن بصدده، يجمع بين قسمين أساسيين يتحددان بالنظر إلى شكل العلاقة بين الله والإنسان في كل منهما. فالقسم الأول يتخذ اتجاهاً نازلا من أعلى، وقد يعبر عنه بمحاولة «أنسنة» الإله، إذ يتم الانتقال به من كونه متعاليًا، بائنًا عن العالم بما لا يمكن تجاوزه، إلى كونه

محايثًا له وباطنًا فيه. وهذا ما يقدمه مفهوم «الحلول» الذى لايعدو أن يكون حلولا مقيّدًا كحلول الله فى شخص العارف، أو أن يكون حلولا عامًا مطلقًا، مفاده أن الله تعالى حالّ بذاته فى الوجود، على الرغم مما هو عليه من الكثرة والتباين، وآية ذلك أن التعدد هو فى شكل الوجود لا فى ذاته، وهذا النوع من الحلول هو ما يعرف بمبدأ وحدة الوجود. وفى كلا الحالين يتم إنزال القوة الإلهية إلى العالم الإنسانى، وينزع عنها صفة العلو والمفارقة. أما القسم الثانى، فيتخذ اتجاهًا صاعدًا، وقد يعبر عنه بمحاولة «تأليه» الإنسان، الذى يرقى - على نحو ما يستفاد من هذا القسم - إلى درجة الاتحاد بالذات الإلهية، بعد أن ينال العلم اللدنى ويتحقق بمعرفة الله ذوقًا وكشفًا. وهنا يتسنّى للإنسان أن يتجاوز المسافة الفاصلة بينه وبين الله، فيعلو على وجوده، ويرتفع إلى مصاف الإلهى حتى تنعدم الهوّة بينهما ويحصل الاندماج، وهذا ما يعرف بمبدأ وحدة الشهود.

لقد رأينا أن القسمين السابقين، اللذين يفضيان إلى القول بالحلول والاتحاد، يلتقيان فى الحقيقة والجوهر، وإن اختلفا فى الشكل والمظهر، فكلاهما يقود إلى تجاوز حالة الانفصال المقررة فى الشريعة وفى التصوف العامل بأحكامها. ذلك أنهما يجتمعان عند نقطة مركزية قوامها عبور المسافة بينين الإلهى والإنسانى أو بين الله والعالم. وتأسيسًا على ذلك رأينا أن نتناول النصوص الشعرية المبنية عليهما تحت مفهوم الاتحاد، وهو نقيض مفهوم الانفصال، الذى قام عليه التيار الصوفى الشرعى.

ولما كان هذا المفهوم يجمع بين قسمين أو حركتين، كان لهذه الدراسة أن تتناوله فى ضوء القسمة المبيّنة، وذلك على النحو التالى:

١ - التجاوز وحركة العلو:

وفيها يرتفع المتناهى إلى مستوى المطلق، ويتم تجاوز الحالة الثنائية القائمة على الانفصال، ذلك أن المتناهى يعمل على مفارقة ذاته، ويقوم بسلبها ليحققها على نحو أفضل، فهو، باستمرار هذه الحركة، يتجه نحو حقيقته العليا، ويستبدل بوجوده وجودًا أرقى، وبذلك يكف عن كونه عبدًا لماهيته التى أسقطها على شكل آخر مغاير له، ويصبح بمقدوره أن يعلو صوبها ويلتحم بها، من خلال هدمه المستمر لذاته المتناهية. ويمكن أن نقول: إن المثل الأعلى الذى رفعه الإنسان، وجعله خارجًا عنه وعاليًا على وجوده، لا يلبث أن يفقد هذه الصفة عندما يصبح قابلا للامتلاك، أى عندما يتاح للإنسان أن يرتقى إليه ويتحقق به.

يقول ابن سوار(١٤):

لك الكون يارب الملاحة عاشق
وليس هوى إلا بحبك لائق
وما أنت غير الكون، بل أنتَ عينه
ويفهم هذا السرّ من هو ذائق
ظهرت فلم تخف على ذى بصيرة
وغبت، فلم تظهرك إلا الحقائق
وأفنيتنى عنى فمالى إرادة
وليس المحب الصرف إلا الموافق

يقوم النص - كما نلاحظ - على ثنائية العاشق والمعشوق، ومن خلال معاينته أفقيًا يتضح وجود طرفين يرتبط أحدهما بالآخر بعلاقة عشق، ويظهر الطرف المعشوق متعاليًا يتضاءل أمامه العاشق، وينجذب إليه، ويحاول إرضاءه والتقرب منه. وهذا الفهم، إنما نتوصل إليه عبر القرائن النصية التى تتقرر معها حالة القسمة والانفصال، فمنذ البدء يتعين لدينا كونان: أحدهما مدرك ومتعين، والآخر يعلو على الإدراك والتعين. وتتأكد حالة القسمة هذه من خلال ضمير المخاطب الذى يمتدّ على مساحة النص، ويكون مركزًا لوحداته البنائية. وواضح أن علاقة الخطاب تفترض طرفين: مخاطبًا ومتوجها إليه بالخطاب، وهذا ما تكشف عنه الصيغ الفعلية والاسمية المستخدمة مثل: «يارب الملاحة»، «ظهرت»، «غبت»، «أفنيتنى»، «الفهم»، «المحب»، «الذائق»، «الموافق». وكل ذلك - كما سنتبين يقتضى التعدد والاثنينية؛ فالظهور والغيبة لا يكونان إلا بوجود آخر مغاير لفاعلهما ومتمايز عنه. وجملة «أفنيتنى» تسفر عن ثبوت وجودين هما: المؤثر فيه، وكذلك فإنّ المحب يشير إلى وجود محبوب هو موضوع حبه، والموافق يستلزم آخر «موافقًا» ومحتذى هو غيره.

غير أن هذا المظهر سرعان ما ينكسر ويتفتت، باعتباره نتيجة معاينة أفقية كما سبق أن ذكرت. ففى البيت الثانى نقع على نقض الحالة الثنائية المقدمة فى البيت الأول، وبهذا تنتفى الغيرية وتتحقق الهوية لطرفى الثنائية، فيتحد العاشق والمعشوق وتنحل مظاهر التمايز بينهما عند الذائق المحقق، ونتبين أن مظاهر الكثرة وقرائنها، ما هى إلا ظلال للمحجوبين، أما عند العارف المتبصر فلا حقيقة لها ولا اعتبار. وعلى هذا المستوى يكون فناء الإرادة الذى يفصح عنه ضمير المتكلم فى قوله «وأفنيتنى»، عائداً إلى فناء القسمة وانعدامها، وهنا تحصل الموافقة المطلقة، وتتحقق الوحدة بين الذات والآخر، بحيث لا تفصل بينهما أية حواجز أو فروق.

فالنص يتأسس على مقولة «السلب» ومنها تنبع شعريته، فهو يقدم الحالة ويوهم بها، ثم لا يلبث أن ينقلب عليها لينفيها ويقرر نقيضها، وهو إذ يفعل ذلك، فإنه يستحوذ على المتلقى ويحقق فيه فعل الصدمة الناتج عن وجود شقة بين ما يقوله ظاهر النص وما ينتهى إليه فى عمقه. ويكون له ذلك من خلال تأسسه على ثنائيات ضدية، تتصارع فيما بينها وتتخالف، وتنتهى عمقيًا إلى وحدة كلية تنصهر فيها المتخالفات. وهنا تنعدم المسافة بين الحضور والغياب، بين المقيّد والمطلق وبين الزمنى ونقيضه.

وبالعودة إلى الأبيات، يمكننا أن نكشف فيها عن آلية التحول المبنية على التضاد؛ فالبيت الأول يشكل وحدة قولية تحتوى على التفرقة، أما البيت الثانى فيشكل وحدة قولية تقوم على الجمع، وتظهر بوصفها مضادة للوحدة الأولى، ويأتى البيت الثالث ليجسد نفى الثانى، من حيث إيهامه بالتفرقة اعتماداً على حدثى الظهور والغيبة، اللذين لا يكونان إلا بالقياس إلى وجود آخر مغاير، وبعد ذلك يأتى البيت الأخير لينفى ما قبله، فتنحلّ التفرقة وتذوب فى محلول الواحد الفرد، وتتحقق المطابقة بين الضمائر. وهذه المطابقة هى جوهر النشاط الصوفى، من حيث هو حركة تنزع إلى الوحدة، وإلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الأشياء، والعلّو عليها. ونتوقف هنا عند نص آخر لنتبيّن كيفية حضور هذه المظاهر فيه، يقول[١٥]:

وحق فتور طرفك والفتون
وما بالقدّ من هيَفٍ ولينِ
لأنتَ وإن كسوت السقم جسمى
وأهديت السهاد إلى جفونى
مناى ومنتهى أملى وقصدى
ودنياى التى أهوى ودينى
فصل واهجر وأبعدنى وأدن
فإنك لست غيرى فى يقين

فى هذا النص، ينكشف المطلق للوعى من خلال تشخصه فى الصورة الحسية، التى تقدمه لنا فى صورة الحبيب، وتنسب إليه خصائص الجمال الإنسانى، كأن التعبير الصوفى يتوسل هنا بأسلوب الحب العذرى، ويتخذ من لغته المفعمة بالطهارة ومن موضوعاته التى تبرز معاناة العاشق سبيلا للتعبير عن الحب الإلهى[١٦]. والقرب بين هذين الضربين يتأتى من كون العاشق فى كل منهما يتوق إلى الاتحاد بالمحبوب. ويعانى لذلك تجربة قاسية، باعتبار أن المحبوب بعيد المنال، تقوم بينه وبين المحب حواجز لا سبيل إلى عبورها.

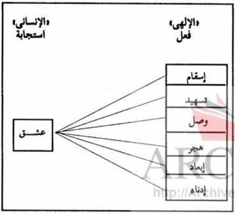
وإذا كان الشعر الصوفى العامل بهدى الشريعة قد أفاد من فنّ الغزل العذرى، فإن علاقة العاشق بمعشوقه ـ كما تبدّى منه ـ اقتصرت على خضوع العاشق لإرادة المعشوق، وأبقت على البعد الفاصل بين الطرفين، فى حين أن الشعر الصوفى النازع إلى الاتحاد، حاول، فى هذا الجانب، أن يتخطّى المسافة القائمة بين الطرفين وصولا إلى اتحاد العاشق بالمعشوق. ومن هنا اتسمت تجربته هذه بكونها نزوعًا إلى الاتحاد، أى نزوعًا إلى «تكثيف ذاتين وزمنين ومكانين، فى ذات وزمن ومكان واحد»[١٧].

ولهذا النزوع، الذى ذكرنا، رصيده فى مظاهر التعبير اللغوى، ولعلّ ذلك يتجلى فى استخدام المؤكدات، إذ يتم البدء بالقسم، على أن المقسم به ليس غير الصفات الحسية للمحبوب، فهى إذن، تكتسب طابعًا قداسيًا، وتظهر للآخر بصفة العلو من حيث هى غاية ومثال، ولكنها تجمع، إلى

ذلك، صفة الشخوص من حيث تعينها فى صورة. وبهذا نرى أن العلو يفصح عن ذاته فى هذه الصورة الحسية، أو لنقل إن هذه الصورة تتقدم بوصفها العلو شاخصًا فى هذا المظهر. ويتلو القسم التوكيد بلام الابتداء الواقعة فى جوابه «لأنت..»، ثم الاعتراض بالجملة الشرطية والجملة المعطوفة عليها بين المبتدأ «أنت» فى البيت الثانى وخبره «مناى» فى البيت الثالث؛ الأمر الذى يكسب الكلام تقوية ويزيد المعنى توكيدًا، ونقع بعد ذلك على صيغة التوكيد باستخدام «إنّ»، وهو يستفاد أيضًا من اعتماد أسلوب القصر والاختصاص، الذى يؤكد الهوية الواحدة لطرفى الثنائية «العاشق والمعشوق» أو «الإنسان والله»، وذلك فى قوله: «فإنك لست غيرى فى يقين». وكل ذلك يتعين فهمه، من حيث هو استجابة للظلال النفسية لتجربة الحب الإلهى، وإشباع لحركتها باتجاه الوحدة الأصلية، ذلك أن تتالى المؤكدات يشيع فى النص جوًا خاصا يتناسب ورغبة الاندماج، القائمة على أساس تجاوز الوسائط وإلغاء المسافات، بل إن النص يتشرب هذه الحالة ويمتصّها ويخلق ضربًا من الإقناع بها.

من جهة أخرى، نلاحظ أن النص يتوزع بين ضميرى المخاطب والمتكلم، والأول منهما يشير إلى المعشوق أو الإلهى، لذلك فهو يعلو ويتحكم ويظهر بوصفة غاية للثانى، الذى يخضع ويتقبل، باعتباره إشارة إلى العاشق الإنسانى. وهذا التقابل بين الضميرين يكشف عن وجود القسمة والتمايز، لأن الحركة التى يقوم بها النص الصوفى نحو الاتحاد تحمل فى ذاتها اعترافًا بالانشطار وبوجود الإنسانى على الطرف النقيض للإلهى. وهذا الاعتراف الضمنى هو ما يحفز الحركة ويوجهها نحو استعادة الوحدة التى كانت قائمة، فى زمن ما، بين الطرفين، باعتبار أن هذه الوحدة هى الجوهر، وأن الانقسام الذى آلت إليه، ما هو إلا حالة عارضة ينبغى تجاوزها لتحقيق الوجود الأصيل، أى ليصبح الموجود متحققًا بالوجود وعند هذه الدرجة تمّحى الفوارق وتتهاوى الحدود الفاصلة بين الأشياء، ويصبح تقديس «الأنا» الإنسانية للأنا الإلهية، من قبيل تقديس الإنسانى لجوهره ولصوته الخاص، ويكون انجذاب العاشق نحو المعشوق بفعل الحب، ليس إلا انجذاب العاشق نحو ماهيته ابتغاء تحقيقها ومعانقتها والامتلاء بها.

وفى النص نجد أن هناك تقابلا بين ما يصدر عن المعشوق وما يصدر عن العاشق، فما يصدر عن الأول هو فعله فى الآخر، أى هو فعل الإلهى فى الإنسانى، أما ما يصدر عن الثانى، فهو يمثل الطريقة أو الكيفية التى يستجيب بها الإنسانى لفعل الإلهى.



نلاحظ أن المتضادات التى ينضوى عليها الجدول الأول تقود إلى نتيجة واحدة فى الثانى؛ ذلك أن انتفاء الغيرية الذى ينتهى إليه النص، يدفع به إلى العلو على الأضد والمتخالفات، بحيث تزول الفوارق بينها، وتصبح مجرد مظاهر لحقيقة واحدة. وبهذا يصل النص إلى الكشف عن «اللاتغاير» فى عين المغايرة، فيستوى الشئ ونقيضه بهويّة واحدة. وهذا ما نتبيّنه باستمرار فى تعاملنا مع الشعر الصوفى، الذى مثّل تجربة الاتحاد، وعمل على تخطى الهّوة والوسائط بين الله والإنسان. ولعلنا نجد فى النص التالى بسطًا لهذا الفهم وتصريحًا به، يقول ابن سوار(١٨):

فراق ولكن فيه قد جمع الشمل
وهجر ولكن منه يكتسب الوصل
وبعد هو الملقى وسخط هو الرضا
وعتب هو العتبى وجور هو العدل

تناسبتِ الأضـداد عندى بحـبكم
فـأصـعب شئ عند عـبـدكم سـهل
أأحـبـابنا لسـتم سـواى حـقـيـقـةً
فاسمى لكم اسم وفعلى لكم فـعل
مَنَنْتم بما لا يملك الحـرّ وصـفـه
وجـدتم بما جـود الورى عنده بخل
وأسـهـرتمونى فى جمـال وجـودكم
فما سعدت سعدى ولا جملت جمل
على أن هذا الكون ظلّ لحـسنكم
وكـلٌّ لـكـم بـعـض وأنـتـم لـه كـلُّ
وكل مليح فى الورى ومليـحـة
صفات بدت منكم فهامَ بها العقل
وكل مـحبٍّ مـات وجـداً فـأنتمُ
ظهـرتُمْ له فى مظهـر عنده يحلو
وغـازلتـمـوه من وراء وجـوده
فظنّ سـواكم حين خـامره العقل
وحـقـكمُ مـا ثمّ غـيـر وجـودكم
وكلّ وجـود قـد بدا لكمُ ظلُّ

إن الرؤيا الصوفية، عندما تنفذ إلى جوهر الكون وتخترق مظاهره، لا يبقى أمامها سوى الحقيقة الجامعة، التى تنصهر فيها الأضداد، وتصبح الأسماء والأوصاف المتباينة مجرد تعبيرات تحيل إلى مسمًى واحد. فالمسافة بينهما لا توجد إلا من حيث المظهر، أما من حيث المخبر فلا مسافة ولا اختلاف نظراً لوحدة المشار إليه. فالنص يحبل بالمتخالفات على مستوى السطح، غير أن هذه المتخالفات، ليست إلا وجوهاً لبعد واحد، فهى تتلاقى فى نقطة مركزية تتجاوز عوالم الحس، وعند هذه النقطة تسقط الاعتبارات وتتجرد الأشياء عن خاصياتها، فتمّحى الفوارق، التى هى من شأن عالم الحس، بما له من كثافة تطمس الحقيقة وتحول دونها.

ابتداءً، نلاحظ فى النص السابق ظاهرة التقطيع والتقسيم واعتماد التوازنات اللفظية، مّما يحقق تعادلا بين شطرى البيت الشعرى من حيث الزمان والمكان، وذلك على النحو الآتى

«البيت الأول»	مصدر	حرف أستدراك	شبه جملة	حرف تحقيق	فعل مبنى للمجهول	نائب فاعل
الشطر الأول	فراق	ولكن	فيه	قد	جمع	الشمل

يتم تقديم المصدر ثم يستدرك عليه بحدث يرتبط معه بعلاقة ضدية ويتعيّن بكونه نقيضاً له «فراق / جمع»، وهذا التقابل ظاهريًا بين الطرفين يفيدنا فى أمر تثبيت الحدث وتحقيقه، ذلك أن الحدث يتعين، بوصفه قوّة، بما يعارضه ويناقضه ويشكل مقاومة له، فهو يحمل فى ذاته إحالة إلى ذلك الآخر المناقض. مثل ذلك ما يحصل فى الشطر الثانى من هذا البيت، إذ يتكرر الترتيب نفسه، مع ملاحظة أن الفعل المبنى للمجهول فيه قد ورد بصيغة المضارع «يُكتسَبُ» وهو يعادل تماماً، فى الزمان والمكان، الفعل المبنى للمجهول مع حرف التحقيق السابق له فى الشطر الأول:

قد جمـع: ـ ب ب ب

يكتـــسب: ـ ب ب ب

وإذا كان التعارض تفيده الألفاظ فى ذاتها، بالنظر إليها على نحو مستقل، فإنّ التدقيق فى ارتباطها داخل التركيب يلغى وجود هذا التقابل الخارجى، لأنه يكشف لنا عن ائتلاف الشئ ونقيضه فى وحدة عليا تمثّل تركيبًا يتجاوز الثنائية التى يشى بها المظهر. فالجمع يتحقق داخل الفرق ويذوب فيه، وكذلك فإنّ الوصل مكتسب من الهجر نفسه وقائم به. وهذا ما نراه فى البيت الثانى؛ حيث تستوى المتغايرات وتتلاشى المظاهر المتقابلة فى تركيب صوفى يقدم الاختلاف والمغايرة من داخل الهوية الواحدة. ويتم التصريح بذلك على نحو تقريرى مباشر فى البيت الثالث.

من هنا، نجد أن التعادل الزمانى والمكانى المتحقق بين شطرى كل من البيتين الأول والثانى، يسهم فى إنتاج هذه

الدلالة، إذ يوحى بإمكان انطباق أحد الشطرين على الآخر باعتباره صورة عنه ومعادلا له. وبهذا يشير إلى فناء الكثرة فى الواحد، ويترتب على ذلك أن الجوهر الإلهى واحد، على الرغم مما يبدو عنه من كثرة الخصائص، ذلك أن هذه الخصائص المتكثرة، ما هى إلا الانتشار الخارجى لهذا الجوهر، أى ظهورات المبدأ الواحد وتجلياته المختلفة فى مظاهرها، والمتوحدة فى حقيقتها. وهذا ما يصل إليه النص عندما يقرر حالة الاتحاد وينفى القسمة الخارجية، مؤكداً وحدة الجوهر لطرفى الثنائية، وعند هذا الحدّ تستوى الهوية والسوية، من حيث هما إشارتان إلى أمر واحد. ويتأكد ذلك فى النص بقوله: «لستم سوى حقيقة»، فالذات أو «الإنيّة» تعلو على وجودها الظاهرى، وصولا إلى الاتحاد بالمحبوب، وهذه الجملة الإنشائية التى تثبت دعواها بأسلوب القصر، تأتى مشفوعة بجملة خبرية تؤكد مضمونها، وتكون بمثابة نشر وتفصيل لها،وذلك فى قوله: «فاسمى لكم اسم وفعلى لكم فعل».

فالتجربة الصوفية تقول بإمكان الاتصال بالحقيقة، غير أن ذلك لا يتسنّى لها إلا بإنكار العقل، باعتباره حجاباً يحول بين القلب ونور الحقيقة، فكان أن ارتبط ذوقها عندهم، بتعطيل فاعلية العقل وإطلاق فاعلية القلب[١٩]، وهذا ما يثبته النص فى قوله: «فظنّ سواكم حين خامره العقل»، فاللبس إنما يحصل بسبب تدخل العقل، الذى يستند فى أحكامه إلى معايير الواقع ومواصفاته، ولا يتفق ذلك بحال مع التجربة الصوفية، لأنها تجربة تفوق الواقع وتتجاوز حركته، وتحاول أن تكتنه مالا يستطيع العقل أن يناله أو يتدخل فيه، لأنه من غير مجاله وفوق جبلته[٢٠].

من هذا المنطلق يتأتى لنا أن نميز بين مستويين فى النص:

المستوى الأول: يقوم على وجود مسافة بين كائنات النص اللغوية، وهى المسافة التى يتبدّى من خلالها، البعد غير المعبور بين الإنسانى والإلهى، وهذا المستوى هو من طور عقلى، لأن ما يظهره ناتج عن تدخل العقل أو مخامرته بتعبير القصيدة.

المستوى الثانى: تنحسر فيه المسافة، وتندمج القوتان المتمايزتان، فيتحد العاشق بمعشوقه، حتى لا يكون بينهما فرق، وهنا ينتفى التغاير بين البعد و القرب، وتزول الشقة بين الجور والعدل، وتتهاوى الحدود بين السخط والرضا، وترتد الصفات جميعًا إلى الموصوف، فلا تنفصل عنه، ويتعرف الكون بأنه ليس إلا فيض تلك الحقيقة. وهذا المستوى يفوق العقل ويتجاوزه، فهو وقف على علم القوم، الذى يتحصل لهم عن طريق القلب.

وهكذا، نجد أن الشعر الصوفى المبنى على العلو والتجاوز، يثرى المركز الإلهى، ولكنه لا يلبث، بعد ذلك، أن يرتفع بالجانب الإنسانى إلى هذا المركز ليتماهى معه ويتحقق بصفة الاكتمال. وهنا تنتفى العلاقة القائمة على التضحية بأحد الطرفين لصالح الآخر، فبدلا من إفقار الإنسانى وإبطاله لصالح إغناء الإلهى وإطلاقه، يتم السمّو بالطرف الإنسانى، من خلال ارتقاء الصوفى إلى الجوهر العالى والتحامه به. وربما كان من الممكن أن نقول: إن إثراء الصوفى للمركز الإلهى، لا يعدو أن يكون إثراء لذاته، وإعلاءً لكينونته، وتعزيزاً لمعنى وجوده.

٢ ـ الامتصاص وآلية الاسترجاع:

فى هذا القسم، تقوم الصلة بين الإلهى والإنسانى على قوة جذب تتخذ اتجاهاً نازلا من أعلى، خلافًا لما وجدناه فى الحركة السابقة، فبدلا من انجذاب الصوفى إلى الله وصعوده إليه، عبر هدمه لذاته المتناهية وانفكاكه عنها، يتم هنا جذب المطلق والنزول به إلى مستوى المتناهى، لتحقيق الوحدة الأصلية بين الطرفين.

فى ضوء ذلك، يتضح أن ما ترمى إليه هذه المحاولة، لا يعدو أن يكون عملا لاستعادة حقيقة سابقة عاينها الشعور قبل أن ينقسم على نفسه، واتجه من بعد إلى استرجاعها وتأكيدها بوصفها حقيقته الذاتية، لا بوصفها مباينة له وعالية عليه، ويتبين أن توجّه الصوفى لرفع صفة المفارقة التامة عن القوة الإلهية، من خلال إحضارها فى الحيّز الإنسانى، لا يتخطى كونه استرجاعًا لما سبق أن مرّ بخبرته. ومعنى ذلك أن الجوهر الذى عزله الإنسان عن نفسه وحوله إلى كائن خاص ومختلف، لا يلبث هنا، أن يعاود الاتصال به عن طريق حركة جذب معاكسة، تعيد هذا الجوهر إلى مصدره الإنسانى.

وبهذا، نجد - كما تبيّن من قبل فى حركة العلو - أن الماهية المجردة لله تتحول إلى وجود متحقق فى ذات، وفى الوقت عينه، فإن ذات الصوفى تتحد بجوهرها الإلهى، فتكفّ عن كونها وجوداً متناهياً معلولا لقوة خارجة عنه، بل إنها تحقّق سموّها، وهى منغرسة فى صميم العالم، دون أن تكون نهباً لأحداثه وفريسة لصيرورته. يقول العفيف التلمسانى[٢١]:

شهدت نفسك فينا وهى واحدة
كثيرةٌ ذات أوصاف وأسماء
ونحن فيك شهدنا بعد كثرتنا
عيناً بها اتحد المرئى بالرائى
فأول أنت من قبل الظهور لنا
وآخر عند عود النازح النائى
وباطن فى شهود العين واحدة
مظاهر لامتيازات وإبداء
أنت الملقن سرّى ما أفوه به
وأنت نطقى والمصغى لنجوائى

هذه الحقيقة، يعبّر عنها النص بشهود الكثرة فى الوحدة من ناحية، وبشهود الوحدة فى الكثرة من ناحية أخرى. فالمبدأ الأول تصدر عنه المظاهر المتعددة وتقوم به، دون أن يعنى ذلك تعدداً فى حقيقة وجوده، فهو يجمع بين الوحدة الذاتية والكثرة الصفاتية والأسمائية. الأولى تكون من حيث الإطلاق، والثانية تكون من حيث التقيّد. وبمثل ذلك، فإن الكثرة مشهودة فى ذاتها فقط، أى من حيث المظهر، أما من جهة علّتها، أى من حيث الجوهر، فهى واحدة لا تعدد فيها ولا انقسام. ففى الاعتبار الأول «الظهور»، تبدو كل صفة لذاتها بأنها غير الأخرى، أما فى الاعتبار الثانى «البطون»، فإن كل صفة تشهد بأنها عين الأخرى، وبهذا يفنى التمايز وتنحلّ فى الواحد المظاهر المتعددة.

من زاوية النظر هذه، نلاحظ أن النص يتقدم فى محورين هما: الإلهى والإنسانى «الصوفى»، أولهما: الواحد والكثير. ففى المحور الأول يسود ضمير المفرد المخاطب، الذى يؤذن بالكثرة من داخل كونه واحداً، فهو يشهد ذاته فى المجالى المتنوعة، دون أن يكون فى ذلك إخلال بوحدته. وفى المحور الثانى يسود ضمير المتكلم بصيغة الجمع، وهو قد اختبر حقيقته الواحدة، التى تكمن وراء كثرته الوجودية. وبهذا، نجد أن هناك توازياً بين المحورين، وهذا التوازى ينطوى على علاقة مشابهة، يبلورها النص داخل القسمة، ويضيئها فى إطار الاختلاف. ومأتى هذه المشابهة أن كلا من المحورين يؤلّف بين الوحدة والتعدد بكيفية ما، وتلتقى عنده البداية بالنهاية، وتتصالح الأضداد.

فإذا كان المحور الإلهى «أ» يجمع بين التفرد «حـ» والتعدد «د»، وكان المحور الإنسانى «ب» يجمع بين «حـ» و«د»، وذلك من جهتى المظهر والمخبر، فقد أمكن أن نقول: إن «أ» يساوى «ب» ويعادله، وبهذا التعادل يتطابق المحوران، ويغدو الإلهى والإنسانى وجهين لحقيقة واحدة، ويرتدّ ضمير الجمع الذى يظهر فى المحور الإنسانى إلى حقيقته المفردة، ذلك أن هذا الجمع، فى كثرة تعيناته، ليس إلا واحداً. وكل ذلك ينتهى إليه النص ويكشفه فى البيت الأخير، حيث يتم اعتماد ضمير المتكلم بصيغة المفرد بدلا من صيغة الجمع السابقة، وفى ذلك إشارة إلى الجوهر الإنسانى الواحد، الذى يختفى وراء مظاهر الكثرة، ويأتى استخدام هذا الضمير إلى جانب ضمير المفرد المخاطب، الذى يشير إلى الجانب الإلهى، ويظهر مشدوداً إليه ومرتبطاً معه بعلاقة، يتعين معها انطباق أحدهما على الآخر، وبموجبها يثبت أن الضمير «أنت» هو عين الضمير «أنا»، دون أية فروق.

ففى البيت الأخير، نلاحظ اعتماد أسلوب القصر فى قوله: «أنت الملقن»؛ ذلك أن «أل» التعريف هنا، تقصرجنس المعنى الذى تفيده بالخبر على المخبر عنه بدعوى الانفراد، أى أن المخبر عنه ينفرد بهذه الصفة دون غيره، فهى لا تكون إلا منه[٢٢]. وهذا التعبير يتكرر هنا غير مرّة، ومعه يظهر الضمير «أنت» منفرداً بسمات «التلقين والنطق والإصغاء» المبيّنة فى السياق. ولكنّ هذه السمات التى يختصّ بها الضمير «أنت»، هى فى الحقيقة أفعال ذاتية للضمير «أنا»، فليس لأى منها صفة الحدث الخارجى؛ لأنها تحصل داخل النفس دونما صلة بكل ما هو أجنبى عنها، فالتلقين لا يكون من مصدر آخر خارج الذات، ذلك أن الملقن قائم فى أعمق أعماقها،

ومتصل بمركزها السرّى، بل إنه هو مدد هذا المركز ومصدر طاقته، وكذلك فإن فاعل الإصغاء لا يخرج عن الضمير «أنا» ولا يتمايز عنه، فهو لا يشكل موضوعًا بالنسبة إليه ولا يتعين بكونه آخر. وإذا كان النطق يفترض مصغيًا مستقلا عن فاعله، بوصفه رسالة لغوية تهدف إلى الاتصال بآخر، فإنه فى هذا السياق لا يتوخى ذلك، باعتبار أن حركة الرسالة تتم داخل النفس، فالنجوى هى حديث النفس، منها وإليها، وبهذا، يتضح أن المصغى، الذى يمثل الجانب الإلهى «أنت»، حالٌ فى «أنا» الصوفى، وليس شيئا خارجًا عن ذاته ومغايرًا لها.

ولما كانت حركة المنطوق «الرسالة» قائمة داخل النفس، تعيَّن أن المرسل والمرسل إليه يتحققان فيها، أى أن المرسل ليس غير المرسل إليه. فالضمير «أنت» يحوز الخاصيات الذاتية للضمير «أنا»، بل إن هذه الخاصيات تكون مقصورة عليه، ويظهر مستقلا بها دون غيره، ومن خلال ذلك يتبيَّن أن الـ«أنت» قد تمّ امتصاصه وتحويله إلى داخل الـ «أنا»، وبهذا لا يكون الرائى إلا عين المرئى، ولا يكون الشاهد إلا ذات المشهود.

هنا ينتفى التعارض بين الكلى والجزئى، وبين الثابت والمتغير، ويزول وهم المسافة بينهما فى حقيقة الجمع، على نحو مايستفاد من قول الششترى[٢٣]:

دجى غيهب التفريق قد زال واشمطّا
وأقبل صبح الجمع من بعد ما شطّا
فسيّان عندى القرب والبعد والنوى
وما هابنى قبض ولا أبتغى بسطا
وهمتُ بذات كـان بينى وبينهـا
من الوهم بحر قد وجدت له شطّا
أياله من بحـر إذا رام قطعـه
أخو الفرق يلقاه عليه قد اشتطا

إن البعد غير المعبور بين الله والإنسان، لا وجود له عند العارف الذى يشهد نفسه بأفعال الحق وأوصافه، وقيامه لا يكون إلا عند من يثبت الخلق وتدور عليه أحوال البشرية. وهذا ما يوضحه النص من خلال المقارنة بين الجمع والفرق، وهى مقارنة تحيل إلى الأول من حيث هو نور وهداية، اعتمادًا على إظهار الثانى،من حيث هو متاهة وضلال.

وهنا، يتضح ارتباط «دجى غيهب التفريق» و «صبح الجمع» بـ «بحر الوهم» وشاطئه، ويتبيّن أن البحر والشاطئ قائمان فى ذات الإنسان، فتجاوز البحر إلى الشاطئ هو تجاوز للأوصاف البشرية، أو هو تجاوز للذات فى وجودها المتناهى، ليكون قيامها فقط، من جهة تحقيقها بالمطلق. والوصول إلى الشاطئ يمنح الاستقرار والطمأنينة، وينتفى معه القلق والتوتر، وذلك ما يمنحه «صبح الجمع» وينفتح عليه، من حيث هو ضوء وانكشاف وتحقق، تزول بشهوده الحيرة وتتبدد مظاهر الاضطراب.

بهذا المعنى، يغدو الشاطئ إشارة إلى «صبح الجمع» وتحققًا مكانيًا له.

ونلاحظ، من جهة ثانية، اقتران «دجى غيهب التفريق» بـ «بحر الوهم»؛ بحيث يغدو وجود هذا البحر مظهرًا له وعلامة عليه. فالتفريق هو إثبات للخلق فى مقابل الحق، والقول به يثبت القسمة ويؤكد المغايرة والتعارض، وكل ذلك مما يورث التمزق، ويؤجج الحيرة، ويثير التنازع والاضطراب. وهذه المعانى الناجمة عن شهود التفرقة، تنكشف فى صورة البحر وتتقاطع معه، وتجد فيه مدى واسعًا لإشعاعها وانتشارها؛ فالبحر نقيض للاستقرار، نظرًا لكونه حركة دائمة ومتجددة، وهو إلى جانب ذلك، عمق وسعة ومسافة وامتداد، وهذا ما يجعله عصيًا على الطىّ ومغلّفًا بالغموض والاستغلاق، ومن خلال ذلك نجده يلتقى مع التفريق، من حيث هو جهل وظلام، ومن حيث هو حيرة وضلالة وانفصال عن الحق بمسافة شاسعة، تورث التيه وتغذّى الخلط والشطط والضياع. وهنا يأتى التعبير بصيغة الفعل المضارع «يلقاه» لينفخ الحياة فى هذه الدلالات، ويتيح لها أن تنمو، من خلال امتداده ببحر الوهم، وعمله على إطلاق أبعاده وجعلها تتجدد حينًا بعد حين، بحيث لايجد المحجوب سبيلا يمكنه من العبور، فيبقى نهبًا لأوهامه وشكوكه، دونما أمل بالوصول إلى الشاطئ أو المستَقرّ، ودونما أمل بانقشاع حجب ظلمته وتهتكها.

ومن هذه الدلالات التى تشعّ فى أنحاء النص وتتبادل التأثير من خلال تفاعلها فى جسده، تتولّد الشحنة ويتعمق الأثر.

ومما لا شك فيه أن هذا الموقف، بما فيه من خروج على تعبيرات الدين الرسمى، فرض على الصوفى أن يخلق وسيلته الدفاعية، بعد أن تحطمت عنده آلية الدفاع المتمثلة بتعاليم الدين وحدوده، وذلك كى يتجنب وجوده على نحو عار فى مواجهة مصيره. وهذا ما حققه فى صيغة الإنسان الإلهى، التى كانت تعويضاً عن أسوار الحماية المفقودة(٢٤).

ومفهوم الاتحاد، فى قسميه المعبر عنهما بحركتى العلو والاسترجاع، يعمل على إلغاء التعارض بين الله والإنسان، بل إنه يذهب إلى تحقيق الوحدة بينهما، ويكون ذلك بفعل قانون المماثلة، فالحركة الصوفية هنا، تتجه إلى إقامة التماثل بين الله والإنسان، فإذاكان الله ذاتًا بلا صفات، أى لا يدركه الوصف، ولا يتحدد إلا بشكل سلبى، فإن الصوفى يسعى إلى تحقيق ذاته بهذا الاعتبار، أى يخرج عن كل أوصافه، حتى يتحول إلى ذات بلا صفات، أو لنقل: إنه يسعى إلى تحقيق ذاته بصفات إلهية، ولكن الله أعلى من الوصف وأكمل، فلا وصف له على الحقيقة، وبهذا يصل إلى النتيجة عينها، فيكون ذاتًا بلاصفات. وبنتيجة هذا التماثل يحصل تبادل للأدوار، ويشهد الصوفى نفسه على أنه الحق(٢٥). يقول ابن هود(٢٦):

علم قومى بى جهل
إنّ شأنى لأجلُّ
أنا عبد، أنا ربّ
أنا عزّ أنا ذلّ
أنا دنيا، أنا أخرى
أنا بعض، أنا كلّ
أنا معشوق لذاتى
لستُ عنى الدهر أسلو

هذه النتيجة، التى يصل إليها الخطاب الصوفى فى شعره النازع إلى التوحد، يمكن أن نجد لها تفسيراً اعتماداً على مبدأ التماهى. وهو مبدأ قابل للحدوث عندما يكتشف المرء سمة مشتركة بينه وبين آخر، وقد يحدث عندما يكره المرء على التخلى عن موضوع ما، ففى هذه الحال، يطرأ تغيّر على «الأنا» يوصف بأنه انبثاق للموضوع فيها، ومن خلال ذلك تتشرب الذات خلاصيات الموضوع المفقود وتظهر بشخصيته، وبهذا تصير ذات الإنسان هى غايته بعد أن اتحدت بالموضوع الذى ينجذب إليه ويسعى إلى امتلاكه(٢٧).

وتأسيسًا على ذلك يرى الصوفى أن تجلى المحبوب له، لم يكن إلا تجليًا فيه، وبهذا ينتفى التغاير، وتلتقى البداية بالنهاية، فلا يكون المتجلّى إلا عين المتجلّى له.

وأخيراً، فإن محاولة تجاوز المفهوم الدينى ـ كما تتبدّى فى هذه النصوص ـ لم تكن ـ فيما نظنّ ـ سوى المظهر الخارجى لمحاولة تجاوز المؤسسة الاجتماعية ـ السياسية، التى رسّخت علامات وجودها، وأرست الأفكار التى تعزز هيمنتها وتبرر ممارساتها، وربما كان من الممكن، فى ضوء ذلك، أن تفهم التجربة الصوفية ـ عبر نصوصها المبنية على مفهوم الاتحاد باعتباره تجربة قامت على أساس معارضة النظام القائم معارضة إيديولوجية، تبدّت فى رؤيتها الدينية المخالفة، التى أخفتْ تحت ظلالها البعد الفلسفى للتجربة، ويسّرت له أن ينمو، داخل كنفها، ليصل إلى مرحلة من النضج والامتلاء.

الهوامش:

(١) انظر: كمال أبو ديب فى الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط ١٩٨٧م، ص ١١٧.

(٢) ابن عطاء الله السكندرى، لطائف المنن، المطبعة الفخرية ـ القاهرة، ط ١٩٧٢م، ص ٣٥.

(٣) انظر: يونغ، الدين فى ضوء علم النفس، ترجمة نهاد خياطة، العربى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٨م، ص ٢٧.

(٤) زكى مبارك التصوف الإسلامى، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٣٨م، ص ١٥٦.

(٥) لطائف المنن، ص ٩٤.

(٦) انظر: عبدالقاهر الجرجانى، **دلائل الإعجاز**، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م.، ص ٨٧.

(٧) **ديوان ابن الجيّاب** «على بن محمد الغرناطى. توفى سنة ٧٤٩هـ»، مخطوط بمكتبة الأسد، بدمشق تحت رقم «٥٨٠٢»، ورقة ٦ وجه.

(٨) انظر: هنرى آمزون فيورباخ، ترجمة إبراهيم العريس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.، ص ٨٦.

(٩) **لطائف المنن**، ص ٣٩.

(١٠) هذه القصيدة أثبتها السبكى فى طبقاته، وأشار إلى أنها تخميس لأبيات التهامى وذكر فى الحاشية أن الديرينى بدل بعض ألفاظها لتتناسب مع عبارات القوم انظر: **طبقات الشافعية الكبرى** ٢٠٢/٨.

وانظر الأصل فى **ديوان التهامى**، تحقيق على نجيب عطوى، دار الهلال، بيروت ١٩٨٦، ص ٤٦١.

(١١) انظر: عبدالله محمد الغذامى، **تشريح النص**، بيروت ١٩٨٧، ص ٣٤.

(١٢) **ديوان ابن سوار** «نجم الدين بن إسرائيل، توفى سنة ٦٧٧هـ»، مخطوط بمكتبة الأسد بدمشق تحت رقم «٤٩»، ورقة ٣٠ وجه.

(١٣) ابن شاكر الكتبى، **فوات الوفيات**، تحقيق إحسان عباس، دارصادر، بيروت، ١٩٧٣، حـ ٣/ ص٧.

(١٤) **الديوان**، ورقة٣٢ وجه.

(١٥) **ديوان ابن سوار**، ورقة ٦٤ ظهر.

(١٦) انظر: عاطف جودة نصر **الرمز الشعرى عند الصوفية**، دار الأندلس، بيروت ط ٣، د. ت ص ١٣٨.

(١٧) **فى الشعرية**، ص ١٠٢.

(١٨) **الديوان**، ورقة ٤٠ ظهر.

(١٩) أدونيس **الثابت والمتحول** دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.، حـ ٢/ ٩٥.

(٢٠) مثال ذلك ما يروى عن أبى الحسين النورى، إذ قيل له: بم عرفت الله تعالى؟ فقال: بالله. قيل له: فما بال العقل؟ قال: العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز مثله. انظر: السراج الطوسى **اللمع** باعتناء نيكلسون، ليدن ١٩١٤، ص ٤٠.

(٢١) **ديوان عفيف الدين التلمسانى**، مخطوط بمكتبة الأسد، بدمشق، برقم «٤١٦٨» ورقة ٢ وجه.

(٢٢) لمزيد من الاطلاع على أسلوب القصر فى التعريف. انظر **دلائل الإعجاز**، ص ١٣٨.

(٢٣) **ديوان الششترى**، «على بن عبدالله»، مخطوط بمكتبة الأسد، بدمشق، رقم/ ٥٩١٨/ ورقة ٧٩ ظهر.

(٢٤) انظر: **الدين فى ضوء علم النفس**، ص ٦٠ وما بعدها.

(٢٥) لمزيد من الاطلاع على تفاصيل قانون المماثلة، انظر: محمد عابد الجابرى: **نقد العقل العربى**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٦، حـ ٣١٤/٢.

(٢٦) **فوات الوفيات** ٣٤٧/١.

(٢٧) راجع دقائق فكرة التماهى فى:

- فرويد **الأنا والهذا** ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣ ص ٢٩.
- فرويد، **علم النفس الجمعى وتحليل الأنا**، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ط ١٩٧٩، ص ٥٩.

الاسم والنعت:

لغة الاصطلاح فى تسميات الحيوان ورموزه فى الشعر العربى القديم

ياروسلاف ستيتكيفتش

تتميز وظيفة الزمان والمكان وفعاليتهما فى القصيدة العربية القديمة بوجود كلى يدثره مزاج رثائى، وتتحدد تخوم ذلك الوجود تحديداً دقيقاً ـ على نحو آخر ـ بموتيفة الديار المهجورة أى «الأطلال جـ جـ»؛ وربما لا يلزم ضرورة أن تظهر هذه الموتيفة ظهوراً جليا فى كل قصيدة بذاتها؛ ذلك أنا نستشعر وجودها ـ على نحو آخر ـ من خلال الخلفية المزاجية، علاوة على الوصف التصويرى الذى يميز ذلك الوجود بشفافية، جاعلا منها وحدة بنائية وموضوعية.

أما قسم «الرحيل» فى القصيدة فيتسم، من حيث الموضوع، بعامل أساسى بارز، وليس هذا العامل الموضوعى عادة بالضرورة هو ما يجعل من الرحيل فى شكله قسما موضوعيا، فكثيرا ما تكون تسميته موتيفة مجرد اصطلاح بارع لإطاره، أكثر مما تعبر عن وجود موضوع مكتمل. وأيا كان قدر التردد فى الاصطلاح، فالمقصود من وراء معنى الرحيل أمر نجده مستقراً فى كل ما يعتمل فى قلب هذا الرحيل: موضوعه، وبنائه، ومزاجه الشعرى، والنغمة المستخدمة فيه، والفكرة.

نحن بالطبع نتحدث هنا عن مطية الشاعر البدوى «أنثى الجمل» التى يشير إليها الاصطلاح العربى بما لا يحصى عدده من النعوت [الشابتة أو الكنى] برغم أنا كنا نعرفها فى الرمز اللغوى بـ «الناقة»، وهى كلمة تستعصى تماما على المحاولات الجاهدة لتوضيح أصلها اللغوى واشتقاقاتها، حاملة فى طياتها ما تحمل من سر ينطوى عليه غموض ما يقرب من اثنتى عشرة صيغة تكتنفها تغيرات محيرة؛ منها ما يقع فى الإبدال والقلب، ومنها مايقع فى التحولات الصوتية.

إن المحاولات العربية القديمة لاستيضاح أصل الكلمة اللغوى واشتقاقاتها تتخونها نزعة تفسيرية بيئية اجتماعية، بل أدبية كذلك، يقترن بها شئ من

---

* نشر فى مجلة الدراسات الشرقية، ٤٥ (ع) ٢، ١٩٦٨.
Journal of Near Eastern Studies,45 m.2 (1980).
ترجمة: حسنة عبد السميع، آداب عين شمس، وقد تمت مراجعة الترجمة من قبل صاحبه.

السذاجة اللغوية. وقد أولى ابن جنى (٣٢١ ـ ٢٢هـ : ٣٩٢هـ/ ٩٣٢: ١٠٠٢م) الممثل الحقيقى والمعتمد لفقه اللغة، والعالم اللغوى المهتم بالجانب الدلالى التصويرى، الذى تقترب آراؤه من الآراء اللغوية الحديثة ـ أولى هذا العالم كلمة «الناقة» عناية كبيرة. إنه يدرجها صرفيا تحت صيغة «فَعْلَة» أى «صفة مشبهة باسم الفاعل أو باسم المفعول» [١]. ويمكن أن نقول إن وزنها من «تنوّق» ـ فى ـ، أو «تأنق» ـ فى ـ أى فعل بأناقة؛ كتأنق فى الملبس والمأكل... إلخ. تلك هى أبسط الصيغ اللغوية لأصل الكلمة واشتقاقها التى تحصلت من الصيغ العربية القديمة، والتى تمد ابن جنى بالإحالات الدلالية المرغوبة «للناقة» بوصفها اصطلاحاً. فهى الحيوان الذى عد مفخرة العرب؛ يتنافسون على امتلاكه، ويمتدحون صفاته، ويحملهم، ويحمل أمتعتهم. وفى القرآن آية حدت بابن جنى أن يبحث الروابط الدلالية والتوازى الصرفى بين «ناقة» و «جمل» و «جمال»: «ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون» [٢]. وتلك الإشارة تعرض النظرة لنوعية «الجمال» المرتبط بالمظهر والسلوك، بوصفها تهيئ وقوداً إضافيا لنموذج ابن جنى المؤصل تاريخ الكلمة اللغوى واشتقاقاتها؛ فهى تساعده على أن يصنف «الجمل» صرفيا من صنف الصفة المشبهة نفسها «ناقة» بينما (جمال... إلخ) لا يصبح سوى مواز دلالى لـ «تَنَوّق/ تأنق». إن الدائرة الدلالية التأصيلية لتاريخ الكلمة بإشارتها إلى أهمية الجمل ـ سواء منه الذكر أم الأنثى ـ فى الحياة العربية، دائرة تامة. بهذه الصيغة عرض ابن جنى فكرته على أستاذه أبى على الفارسى الذى أقرها تماما [٣].

ويدعم (لسان العرب) هذا الموضوع، ولكنه يزيده تعقيدا بأن يدرج فى تاريخ الكلمة ـ بالرغم من الطبيعة النعتية ـ الجذر نقوا/ نقى، كلاهما فى الصيغة الاسمية من «نقى» أى «نقى العظام والدهن»، مثل: صار فيها نقى «صارت ذات شحم»، والصيغة الفعلية والاشتقاقية من وزن «أفعل» أنقت و مُنقية، أى «سمينة ذات لحم» [قلوص] كما فى ناقة منقية [أى ناقة علكوم] [٤]، ويتطلب هذا الأمر إجراء مقارنة بالكلمة العبرية (גְּמַלִּים מֵינִיקוֹת) (جمال مرضعة) [٥]. وعلى هذا النحو، نجد تلك التضمينات فى التصور العربى للنقى وسمنة الجمل [٦]. بينما تلتحم نعتيا وتتطابق مع فكرة الجودة والدقة والتفوق والاختيار الموجودة كذلك فى تنوق/تأنق، التى تمنح بالفعل جهدا جديرا بالاعتبار، وأساسا واعدا للتأصيل اللغوى لتاريخ الكلمة واشتقاقها. وبالإضافة إلى هذا، فإن الحذر يملى علينا فى تناول الموضوع فى المرحلة الحالية ألا نعتبر التداعيات الموصلة لتاريخ الكلمة اللغوى واشتقاقها سوى مجرد تداعيات تتعلق بالنقا أى «أكمة الرمل»، والنيق «قمة الجبل»، وكلاهما يتصل ـ من حيث الإبدال ـ بالجذر قنن، قم «قُنّه ـ قِمة» أى «الأكمة وذروة الجبل».

إن تمثيل الجمل ـ غالبا الناقة ـ التصويرى فى الثمودية القديمة والصفوية، على أية حال، كان يتخذ شكل كثبان هرمية [٧]. وعلى هذا النحو الاستكشافى ـ وإن كان يبتعد عن التداعيات التأصيلية الاشتقاقية ذات الصبغة النفعية والبصرية ـ يدخل المرء عالم الصورة الصوتية العربية للناقة، أى يدخل عالم تسمية الأشياء وإعطائها دلالتها حسب أصواتها. ولهذا، فثم إمكان لورود الجذر (نقق) و (نهق)، «بل كذلك (نعق)، ولم لا يكون هناك (نأق) ـ غير الموجودة ـ » وكلاهما يعنى ـ بالإضافة إلى النهيق والنعيق ـ خروج صوت حزين كئيب. وذلك المعنى الأخير من الممكن تدعيمه بالرجوع إلى الصيغة العبرية والآرامية والسيريانية من الجذر نفسه، الذى يكتسب معنى أكثر مشابهة للجمل فى معنى التأوه والشكوى، من حيث إن الاسم نأق (נְאָקָה) [أى: أنين ـ نشيج] (WEHKLAGE GEACHZ) [٨] ـ فيما يتصل به من معنى ـ ينقلب كذلك عن (אֲנָקָה) أى «تأوّه» [٩]. ويسجل

الاستخدام الآرامى التلمودى والمدراشى تنوعا فى هجاء كلمة ناقة نفسها؛ فناقة/ ناقة (נָאקָה/נָקָא) «منتهية بألف» (נָקָה)[10]. وعلى الأقل، فالصيغة الكتابية التى لا تتميز من الصيغة الشفاهية تدل على«التأوه». وينشأ مزيد من التعقيدات عندما تأخذ الكلمة العبرية ناقة (נְאָקָה) معنى «جمل طويل العنق» [11]؛ لأن إبدال «نأق وأنق» ـ الهمزة بالعين ـ يأخذنا بعيدا عن الأفق التصويرى للصوت نهق، ونعق، ونقق، ونأق، ليعود بنا إلى المجال البصرى للجذر العربى للفعل «عنق» أى طويل العنق... إلخ.

ومثل هذا الالتواء المفترض فى اشتقاق الكلمة وأصلها من الممكن أن يفسر كلمة «ناقة» العربية ومثيلتها المدراشية (נְאָקָה) «ناقة»، بالإضافة إلى اعتبارها إشارة إلى طول عنق الحيوان، بل سرعته، بالقدر الذى تتميز به سرعة «الجمل» أو «الفرس» حين يمد عنقه فى أثناء العدو [12]. وعلى أية حال، فإن الناقة داخل هذه التحورات الصوتية سوف تدرج تحت «عنقاء» الشبيهة بالطائر ـ أو ذات العنق الطويل ـ ذلك الكائن الأسطورى المعروف بالعنقاء؛ طائر تجارة النباتات العطرية جنوب الجزيرة العربية المأساوى [13]. ويتولد من هذه الكلمة المعنى العربى الخاص «بالنكبة» غير البعيد عن التصور الأسطورى الشعرى العربى المحيط بالناقة [14]، بغض النظر عما يشير إليه ابن جنى فى تأصيله الحى تاريخ كلمة الناقة واشتقاقاتها.

أما فيما يتعلق بورود كلمة ناقة نفسها فى الكتابات العربية الجاهلية، فإن ندرة ذلك الورود تزيد من قوة الشعور بعدم التأكد من الأصل التاريخى والاشتقاقى للكلمة صعبة التحديد؛ حيث تكتسب دلالاتها صبغة رمزية تفوق حضورها المادى فى المعاجم العربية القديمة. وبالتتبع الإحصائى للكلمة فى المعجم نجدها تصنف ضمن فئة من أشد الكلمات ندرة فى الشعر العربى الجاهلى. وإذا استثنى المرء الأجزاء السردية المتعلقة بحرب البسوس فى «أيام العرب» ـ بوصفها تنتمى إلى وقت أكثر تأخرا، وذات طبيعة حكى فضفاضة، ودون ادعاء وجود نص أولى أساسى ـ فإنه يمكن التحقق من أن أغلب التنوعات النصية المبكرة الحدوث لكلمة ناقة تقع وحسب فى القرآن فى سياق قصة ناقة النبى صالح[15]. إن توثيق الكلمة فى نصوص تنتمى حقيقة إلى العصر الجاهلى ـ بغض النظر عن وجودها فى اسم الشاعر أنف الناقة [16]ـ بالغ الندرة بدرجة تدعو إلى الحيرة، هذا إذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة الناقة كلية الوجود فى الشعر الجاهلى بوصفها البطل بالنسبة إلى الشاعر البدوى، ومن حيث التصاقها بالقسم الموضوعى والقسم البنائى الملتزم فى القصيدة القديمة الخاص بالرحيل.

وترد كلمة «الناقة» فى المعلقات ـ على سبيل المثال ـ مرة واحدة فقط فى بيت عنترة:

فوقفت فيها ناقتى وكأنها

فدن لأقضى حاجة المتلوم[17]

وفى واحدة من مجموعات المختارات الشعرية الأساسية مثل (المفضليات)، يرد ذكر هذه الكلمة أربع مرات وحسب فى قول المثقب العبدى:

فبت وباتت كالنعامة ناقتى

وبات عليها صفنتى وقتودها[18]

وكذلك يرد فى قول المرقش الأكبر:

فهم صحبتى على أرحل الميـ

س يزجون أينُقاً أفرادا[19]

وفى قول الحارث بن ظالم:

وحش رواحةُ القرشى رحلى

بناقته ولم ينظر ثوابا[20]

وفى قول علقمة:

إلى الحارث الوهاب أعملت ناقتى

لكلكلها والقصرين وجيب[٢١]

وترد كلمة الناقة على قلة وتباعد مرات أخرى. من مثل ذلك ورودها مرة أخرى فى قول علقمة:

من رجل أحبوه رحلى وناقتى

يبلغ الشعر إذ مات قائله[٢٢]

ومن مثل ورودها مرة لدى عبيد بن الأبرص فى قوله:

فوقفت فيها ناقتى لسؤالها

فصرفت والعينان تبتدران[٢٣]

ومن مواضع ورودها موضعان فى شعر أوس بن حجر، وذلك فى قوله:

- إذا ناقة شدت برحل ونمرق

إلى حيكم بعدى فضل ضلالها[٢٤]

و- فلاة من النوق المراسيل وهمة

نجاة علتها كبرة فهى شارف

وقد وردت الكلمة لدى بشر بن أبى خازم مرة واحدة، فى قوله:

فدى لك نفسى يا ابن سعدى وناقتى

إذا أبدت البيض الخدام الضوائع[٢٥]

ومن السياقات الأولى المبكرة لكلمة ناقة ورودها فى بيت المهلهل بن ربيعة:

وحادت ناقتى عن ظل قبر

ثوى فيه المكارم والفخار

فيتعلق السياق الرئيسى فى هذا البيت بالرثاء، ويشير السياق الثانوى إلى الرحلة[٢٦]، كما أننا نجد تساؤلين لدى امرئ القيس[٢٧]، ينتسب كلاهما إلى الرحيل، ويقول:

- فجزيت خير جزاء ناقة واحد

ورجعت سالمة القرا بسلام

و- وأرى ناقة القيس قد أصبحت

على الأين ذات هباب نوارا

وثمة ذكر واحد لكلمة ناقة فى (قصيدة الخلق العجيبة[٢٨]؛ حيث تشبه الأفعى الأبدية - أو هكذا بدت للفولكلوريين المختصين بالصيغ الشعرية الأسطورية - بالناقة أو بالذكر من هذا النوع أى الجمل. ولهذا نجدها قد دخلت سياقا غير تقليدى، قد لا يفتقر - بالرغم من ذلك - إلى شرعيته الرمزية والدلالية. يقول:

فكانت الحية الرقشاء إذ خلقت

كما ترى ناقةً فى الخلق أو جمل

وفى شعر المتلمس الضبعى نجدها ترد مرتين[٢٩]، ذلك بوضوح فى السياق الصحيح للرحيل، يقول:

فلتتركنهم بليل ناقتى

تذر السماك وتهتدى بالفرقد

ثم ترد بعد ذلك فى بيت انتقالى من الرحيل إلى المديح، يقول:

إذا بلغت قيس اليمانى ناقتى

فأى خليل بعد قيس تلمس

ويبدو أن المنخل اليشكرى[٣٠] مسؤول عن ذلك النوع من التحبب الغنائى، وسرعة البديهة فى إطلاق تسمية مباشرة على الناقة فيما كان يجب أن يكون خاتمة قصيدة، أو على أقل تقدير، البيت الختامى فى موضوع النسيب (الغزل؟)؛ حيث نجد الناقة [illegible]

لمحبوبة الشاعر، وللشاعر نفسه بوصفه الفحل، يقول:

فـأحـبـهـا وتحـبـنى

ويحب ناقـتـهـا بعـيـرى

وفى مثل ذلك النسق المجازى يتطابق النوع، تذكيرا وتأنيثا، ومع ذلك فللبدو حصافتهم؛ إذ إنه من المعتاد أن يمتطى المحارب البدوى ناقته، وأن يعلن امتلاكه إياها، بينما يكون الفحل حامل هوادج المحبوبة.

كذلك، ترد كلمة ناقة خارج الحدود الموضوعية للقسم الخاص بالرحلة من القصيدة فى سياقات الفخر - خاصة - والنسيب على التوالى. ففى شعر حاتم الطائى:

«وإنى لوهاب قطوعى وناقتى»[٣١]، وفى شعر دريد بن الصمة «أينق جُرُب»[٣٢].

ولو تتبعناها تاريخيا لوجدنا الأعشى - الشاعر المخضرم - يخرج علينا بعدد «مدهش» من أمثلة ثلاثة تشير كلها إلى سياق الرحيل. كقوله:

ذاك شـبـهـت ناقـتـى إذ ترامت

بى عليـهـا بعـد البـراق البـراق[٣٣]

وقوله كذلك من الصيغة نفسها ثانية:

ذاك شبـهـت ناقتى عن يمين الـ

رعن بعـد الكلال والإعـمـال[٣٤]

وفى مرة ثالثة يقول معدلاً الصيغة السابقة:

ليت شـعـرى مـتى تخب بنا النا

قـة نحـو العـذيب فـالصـيـبـون[٣٥]

وكذلك نجدها لدى الشاعر مدعى النبوة أمية بن أبى الصلت، الذى تعد سياقاته الشعرية غريبة على بدوية الرحيل الكلاسيكى. كقوله:

ناقـة للإله تـسـرح فى الأر

ض وتنتـاب حـول مـاء مـديرا[٣٦]

ولا يشـهـد رصد كلمة ناقة فى الشعر تزايدا فى القرن التالى من الجاهلية، ولا يفوقها عددا فى عصر صدر الإسلام، ومن ثم فورودها فى شعر كعب بن زهير نادر؛ إذ لا ترد فى ديوانه سوى مرة واحدة[٣٧]. وبالرغم من أنها تأتى فى سياق الرحيل الشكلى، فإنها تظهر بوصفها إشارة موضوعية للنوق لا بوصفها راحلة الشاعر. يقول:

كلفـتـهـا حـرة الليـتين ناجيـةً

قـصـر العـشى تبارى أينقا عـصـفـا

ويذكر حسان بن ثابت الناقة مرة واحدة فى مناجاة تنتمى إلى الرثاء الطقسى أكثر مما تنتمى إلى الرحيل، يقول:

لا تـنـفـرى ياناقُ منه فـإنه

شـرّاب خـمـر مـسـعـر لحـروب[٣٨]

وفى سياق الأخذ بالثأر تقع الكلمة فى شعر فاطمة بنت ربيعة، تقول:

أيقـتل قـرفـة قـيس فـتـرضى

بأنعـام ونوق سـارحـات[٣٩]

ومن شعراء ذلك العصر نجد فرحة بن عمرو الجذامى يستخدم كلمة ناقة على نحو استعارى تام، بوصفها راحلته النهائية، أو بوصفها الصليب الذى يكاد يصلبه البيزنطيون عليه. يقول:

على ناقة لم يلقح الفحل أمها

مـشـذبة أطرافـهـا بالمناجل[٤٠]

ثم نجد الكلمة ترد مرتين فى شعر أحد الشعراء المخضرمين المتأخرين، أعنى عمراً بن أحمر الباهلى، وترد فى شعره على نحوين: الأول غنائى فى رحيل شبه عذرى فى قوله:

أرى ناقتى حنت بليل وشاقها

غناء كنوح الأعجم المتوائم(٤١)

والآخر فى موتيف العاذلة، فى قوله:

أو تبعث الناقة أهوالها

تَجُرُّ من أحبلها ما تجر(٤٢)

كذلك إطار الرحيل فنجد حُميداً بن ثور الهلالى يقول:

فما لحق العيران حتى تلاحقت جمال

تسامى فى البرين ونوق(٤٣)

وفى أواخر تلك الفترة نجدها كذلك فى مثل الراعى النميرى؛ إذ يقول:

وما صرمتك حتى قلتِ معلنة

لا ناقة لى فى هذا ولا جمل(٤٤)

وفى الفترة الأموية نجد تزايداً فى تتابع استخدام الإشارة غير النعتية للناقة، خاصة، فى شعر الشاعر غزير الإنتاج ذى الرمة، الذى يذكر كلمة ناقة فى سياقات كلاسيكية متنوعة، وعلى نحو يبدو موسعا لنطاقها ومفسرا لاستعمالها القديم راسخ القدم. فهو يصر - على سبيل المثال - على ذكر اسمها المؤنث مباشرة، فور مقارنته صفاتها بصفات الذكر، يقول:

فذاك الذى شبهت بالحزق ناقتى

إذا قلصت بين الفلا والمشارب(٤٥)

ويوقفنا الورود المتكرر للكلمة فى شعر مجنون بن عذرة «قيس بن الملوح» على أقل تقدير - بالرغم من الإجماع على عدم شرعيته النصية - أمام حالة نصية مثيرة للتساؤل ذات طابع قديم مهجور له إغراؤه. يقول:

عقرت على قبر الملوح ناقتى

بذى السرح لما أن جفاه الأقارب(٤٦)

بالانتقال التام إلى الفترة العباسية نجد أن القصيدة البدوية قد خضعت لتحولات مهمة سواء فى الشكل أو المضمون. وأكثر أجزاء القصيدة تغيرا هو القسم الخاص بالرحيل؛ إذ تغيرت داخله طبيعة حضور الناقة الشعرى.

وباختصار، يجب أن نقول بهذا الصدد إنه بالقدر الذى تناقص به التكرار المتتابع الخاص برحلة الناقة فى شعر البلاط المتأخر، أخذت الإشارة إليها تشيع أكثر فأكثر؛ حتى إن كلمة «الناقة» التى خرجت من عباءة نعوتها السابقة الملتزمة قد كفت عن أن تكون مصدراً غير مباشر لعدد لا حصر له من الإلماحات، وصارت حين تذكر صراحة تعنى الناقة بوضوح، وتشير إليها بذاتها. لقد فقدت دلالات واكتسبت أخرى عبر تلك العملية الملتوية من التغير الشعرى والدلالى الطويل. وفوق هذا كله، جدت بعض التغيرات من مثل التغير فى السياق الشكلى الخاص بالقصيدة العربية. وأخذت كلمة الناقة، فى القصيدة البلاطية البدوية المتأخرة، نجد نفسها شيئا فشيئا تنتسب إلى النسيب الغنائى أكثر مما كانت تنتمى إلى الرحيل البطولى الدرامى.

ويوضح الشريف الرضى الشاعر العباسى المتأخر (٣٥٩هـ/ ٩٦٩م - ٤٠٦هـ/ ١٠١٥م) ذلك التغير فى الطابع المحيط بها؛ إذ يستمد قوة غنائيته من الموتيفات البدوية القديمة المهجورة ومن معجمها. فيستعمل كلمة ناقة على نحو يبدو، فى ظاهره، غير مثقل بعبء القيود الأسلوبية القديمة المتمثلة - بالطبع - فى الالتزام بالإشارات النعتية. وقد يتجاوز التحديدات الموضعية متجها نحو مجالات غنائية النسيب الخالصة. وأيا كانت السياقات الشعرية الجديدة التى استحدثت، فإن الناقة

تظل محملة بطاقة القول الشعرى المتراكمة من القدم كلها، وبمجموع الإلماحات النعتية، وكذلك بحس الصراع، والعناء، وبإعادة تحديد معنى الأسف أى «الهموم» غنائيا واكتشافه.

ومن ثم، نجد كلمة ناقة ترد فى إحدى قصائد الشريف الرضى مصحوبة بقوة غنائية مميزة سواء فى مطلع النسيب أو فيما يلى ذلك من الرحيل [٤٧].

يقول:

يادار مـــا طربت إليك النوق

إلا وربعك شـائق ومشـوق

يا ناق عـاصى من يماطلك السرى

فلحيق غيـرك بالعقال خليق

وفى قصيدة أخرى من قصائده، تستوعب غنائية النسيب اقتحام الناقة إياها تماما. يقول:

يـا نـاق أداك المؤدى يـانـاق

مـاذا المقـام والفـؤاد قـد تاق [٤٨]

وتظل أمامنا حالة أخرى يتردد فيها أصداء الرحيل، بالرغم من المديح البلاغى، كما تتردد فيها أصداء القديم راسخ القدم، وهذه الحالة تتصل بترقب العاصفة القادمة. لكنا نجد العاصفة الوشيكة هنا قد صارت الآن استعارة للممدوح، وقد مرت بمرشح جيد لرؤية المحبوبة فى النسيب.

يقول:

قلت للمـخـتـبط الطا

لب قـد أوضع نوقه

فـاتك البـرق فـمـن ير

جـو وقـد فـات لحوقه [٤٩]

وهكذا، يأخذ الشريف الرضى فى إقحام الناقة فى سياقات تتسم بالافتعال والخلط والتركيب [٥٠]. ولايكاد يعود أبدا إلى حالة الإشارات النعتية، ولا يسفر السياق بنائيا عن «رحيل» ملموس.

والحقيقة أن الناقة فى الشعر الجاهلى، وفى السياقات الشعرية ذات الطابع البدوى، لم تحظ بحديث مباشر عنها، ولم يولها النقاد حتى الآن انتباها على الإطلاق. لقد حدث هذا على نطاق واسع، لأن الإلماحات الإشارية المتعلقة بذكر الحيوان هنا كلها كانت تندرج تحت فئة أكبر ألا وهى المترادفات.

ويتعقب ى. هامر بوركشتال J.Hammer - Purg-stall - فى تحمسه لاستقصاء كل المصادر المعروفة فى فقه اللغة العربية والإثنوجرافيا، والتأويل الشعرى - أثر ما يقرب من ستة آلاف كلمة خاصة بالجمل (أغلبها يعود إلى الناقة) فى المعجم العربى الكلاسيكى. ومثل هذا العدد يفوق عشرة أضعاف العدد التقليدى، وهو يثير الحيرة بالفعل نظرا لغزارته [٥١]، وإزاء تلك الخلفية من صنف المترادفات الزائفة والإشارات النعتية، فإنه يتعين على المرء أن يعترف بندرة كلمة ناقة بذاتها فى أوليات الشعر العربى، تلك الندرة المثيرة للحيرة والارتباك. فإن وجدت الكلمة شعريا - بالرغم من تناثرها - فإنها تعمل فى العقل أكثر مما تعمل فى الأذن، أو فلنقل إنها تعمل على نحو مستتر أكثر مما هو معلن، بوصفها تجريدا فى العقل - يتعرى من النعوت المتكاثرة كلها - وبوصفها رمزا. كيف يمكن أن يكون لمثل هذه الكلمة المهجورة هذا القدر من الأهمية؟

عند هذا الحد لابد أن يزداد الحذر بشأن الشعر العربى القديم، فمن طبيعة هذا الشعر أن يشير نعتيا، وعلى نحو غير مباشر، إلى الحيوانات التى يبدو أن لها مكافئا رمزيا بالغ القوة. فقد أحصى علماء اللغة العربية الفصحى ألف اسم للأسد، وسبعمائة للفرس،

وخمسمائة للسيف وهكذا، فيما يبدو أنه تأسيس لنظام متسلسل من الرموز اللغوية. وليست تلك الأسماء مرادفات بالمرة، وإنما تأخذ بطرف من الشكل والملمس والنوعية والسن وصلة النسب أو الأصل. إن طبيعة الموروث الأدبى الجاهلى الشعرية قد ترسبت فيما أتيح لنا من السياقات الأسلوبية والدلالية التى وردت فيها. وقد وجدت مثل تلك المفردات فى قصائد قديمة باقية، ونبذت من قصائد وأبيات متناثرة - حتى نبلغ النص القرآنى - وقد لا ترد باطراد فى سياق نثرى غير أنها ليست فى صورة معينة للبيت الشعرى كذلك. والذى يعنينا، الآن، أن تلك النصوص الشعرية المبكرة لا يذكر فيها مباشرة الكثير مما له معنى مهم. وعلاوة على ذلك، فإذا قصدنا الوجود عن قرب من خطوط بنى القصيدة العربية الجاهلية وتنظيماتها البنائية نلاحظ أن ثمة أشياء تناسب قسما من القصيدة موضوعيا، وتقتصر الإشارة إليها على نحو نعتى أو وصفى، بينما نجد مجموعة أخرى وثيقة الصلة بأجزاء أخرى من القصيدة، يتم ذكرها صراحة عبر الإشارة الاسمية المباشرة، مثل ذلك المنظور الموضوعى البنائى القادر على أن يكشف عن أن ورود الكلمات المفاتيح على نسق الإشارة النعتية يبلغ أقصاه فى الجزء الخاص بالرحلة - أكثر من غيره من بين أقسام القصيدة العربية الكلاسيكية - بما تشتمل عليه من الموضوعات الفرعية الخاصة بحيوان الصحراء والصيد والفارس الذى يخرج للطرد على ظهر فرسه.

ولايعنى هذا أن نعوت تلك الحيوانات والأشياء؛ كالأسد والفرس والسيف والرمح أو القوس ومرادفاتها وتضميناتها، لاتظهر فى الأقسام الموضوعية من القصيدة كالمدح والفخر أحيانا بالقوة والدرجة نفسيهما. وبما لا يفتح مجالا للسؤال، أن واحدا من أكثر المعاجم تميزا وغنى فى المجالات الدلالية يرى أن الشاعر البدوى القديم، مع ذلك، قد شعر بحرية أسلوبية فى تقديم أنواع أدبية بسيطة وجمعية أو مباشرة ذات أسماء شائعة. و بمثل هذه المترادفات وشبه المترادفات، فإن الأسد سيظل يدعى أسداً أو ليثا، كما سيظل السيف السيف المعروف، وكذلك الرمح والقوس.

وإذا جعلنا الورود المتكرر الخاص بكلمات من أبسط كلمات العربية كالفرس (المذكر منه والمؤنث) والسيف موضع تساؤل؛ حيث لا تخلو من تعقيد فى صلتها بأقسام القصيدة البنائية أيا كانت، فلن نجد - أو نكاد - أنها تلفظ على نحو اسمى واضح، والاستثناء من هذا نلمسه فى بيت زهير بن أبى سلمى:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله
وعرى أفراس الصبا ورواحله(٥٢)

وفى بيت الكلحبة اليربوعى:

هى الفرس التى كرت عليهم
عليها الشيخ كالأسد الكليم(٥٣)

وقد ذكرت مرة فى بيت امرئ القيس:

لعمرى لسعد حيث حلت دياره
أحب إلينا منك فافرس حمر(٥٤)

وكذلك فى شعر عنترة:

فلله عيناً من رأى مثل مالك
عقيرةَ قوم أن جرى فرسان(٥٥)

وقد وردت مرتين على صيغة «أفراس وبيض»، واحدة تعزى للأفوه الأودى فى قوله:

وأفراس مذللة وبيض
كأن متونها فيها الوجاح(٥٦)

والأخرى لعمرو بن كلثوم فى قوله:

ليستلبن أفراساً وبيضاً
وأسرى فى الحديد مقرنينا(٥٧)

ثم ندخل عصر المخضرمين فنجد بيت النمر بن تولب:

لنا فرس من صالح الخيل نبتغي
عليـهـا عطاء الله والله ينحل [58]

ونجدها من معاصريه لدى رجل من ثمالة، خاصة وهو يلوم البطل المحارب المعمر دريد بن الصمة، يقول:

دع الخيل والسمر الطوال لخثعم
فما أنت والرمحُ الطويل وما الفرس [59]

وترد مرة لدى الشاعر المخضرم حسان بن ثابت. يقول:

رجال تهلك الحسنات فيـهـم
يرون التيس كالفرس النجيب [60]

ونجدها كذلك في الفترة نفسها لدى الشاعر الأموى البدوى التقليدى الطرماح يقول:

لا عز نصر امرئ أمسى له فرس
على تميم يريد النصر من أحد [61]

ونلاحظ، عامة، أن ورود كلمة «الفرس» في الشعر العربى القديم لا يقع في سياقات تتعلق بمطاردته، أى بالصورة الموضوعية الفعلية المكرسة لوصف الفرس، فهى تقع بالأحرى في السياقات التى يكون فيها ذكر الفرس غير أساسى، سواء بالنسبة إلى الموضوع أو البنية، مثل الهجاء والمديح، والفخر، بل النسيب كذلك.

وحتى إن كان ورود الكلمة البسيطة الدالة على نوع الفرس في الشعر العربى قبل الإسلام نادر الحدوث ـ شأنه في ذلك شأن الناقة ـ فإن السبب يكمن جزئيا وبدرجة عالية التفرد في إشارة الشاعر البدوى إلى جواده. وقد يكون ذلك التفرد نعتيا بدوره. بالرغم من الفرق بين الفرس والناقة؛ فنعوت فرس البدوى هى ـ على نطاق واسع ـ أسماء لتلك الجياد، على عكس ما يحدث في حالة الناقة التى نادرا ما يتسم عدد نعوتها التى لا تكاد تحصى بتلك الخاصية؛ أعنى لا يتعدد الاسم الخالص، وإنما يتم الاقتراب منها من خلال الإشارة النعتية إلى أصلها.

وإذا عاودنا القول بأن بعض الحيوانات في المعجم الشعرى العربى لها أسماء صريحة بينما يرد البعض الآخر، وفق الأصل أو السلالة، فإنه يجب علينا أن نجعل هذا موضع ملاحظتنا في التحليل المتأنى للقسم الخاص بالرحلة من القصيدة، والأجزاء الخاصة منها بفروسية الصيد على وجه الخصوص.

وهكذا، نجد الفرس في القسم الخاص به، بل نجد الكلب كذلك من بين الحيوانات التى يرد لها ذكر بالاسم في الرحلة المتعلقة بسلسلة من أحداث الصيد. فالكلب يحمل باستمرار اسما صريحا (علما) يعبر عن أسمائه على عكس الفرس الذى يشار إليه بإشارات نعتية. وهكذا نجد الكلب يدعى بالاسم الذى تعود أن يدعى به [62]، كـ «كساب» وغيره من الأسماء المتميزة الخاصة بالكلاب. وبمقارنة معدل التتابع المتكرر لورود التسمية «كلب» التى حلت محلها الإشارة الصريحة أو النعتية، بمثيلتها الخاصة بتسمية الفرس باسم «علم» نسبة إلى أصله، نلاحظ ندرة ورود الأخيرة أو مرادفها الجمعى أعنى «الخيل»، كذلك نلاحظ مدى ثراء تسميات الفرس النعتية. وجدير بالملاحظة كذلك أن الأسماء التى أطلقها الشعراء البدو على أفراسهم/فرساتهم ذات جوهر رمزى مجرد أكثر من كونها أسماء نعتية[63]. وثمة أمثلة لأسماء بعض الخيل تبرهن على ذلك؛ فغالبا ما يطلق البطل البدوى على جواده أسماء من مثل «فياض» و«ثادق» و«الغراف»[64] و«الهطال»[65]، وكلها أسماء تختص بتدفق الماء أو السيل أو المطر المنهمر أو النهر ورموز الخصوبة الحية واللقاح. ولقد كان أول فرس للنبى محمد ـ ذلك الذى

ركبه فى موقعة أحد - يدعى «سكب»[٦٦]، أى «صب الماء» أو «صياغة المعادن» و«المطر المتصل الانهمار». وتؤول التفسيرات اللغوية القديمة لهذا الاسم ولسواه من أسماء الخيل بها إلى سهولة العدو - دون كبير اختلاف - مغفلة إمكانات الفهم الرمزى. أما أسماء الإناث فلا غرابة أن تكون على سبيل المثال: «سبل»، و «سوادة»[٦٧] أو «وجرة»[٦٨]، وهى كلمات تتصل معانيها بنضج الحب واخضرار الزرع ووفرة النبت وكثافته، أو بالنقرة التى تمسك ماء المطر، أما الرقة فى أسماء باقى الخيول فقد تكون أقل وضوحا من ذلك. وعلى أية حال، فتلك هى حالة «ذى الوقوف»[٦٩] التى لم تستمد من الموتيف الشعرى الخاص بالوقوف على الأطلال، بل تستمد من التمجيد الرمزى لفرس الشاعر فى نهاية المطاردة الفروسية الناجحة أو السباق أو المباراة. إن الوقوع المتكرر لعلاقة التضايف بين هذه الأسماء المصوغة اشتقاقيا كـ «فرس» يبدو تأصيلا وحسب يذكرنا بالحضور الكامن لكلمة فارس نفسها، ومن ثم نجد بين أيدينا صيغة مثل «فارس ذى الوقوف»[٧٠]، على سبيل المثال.

وبمتابعة النظرة الكلية الخاصة بفقه لغة الرموز اللغوية المؤسس نسقا من التسميات، أو ما يمكن أن يعد فى الحقيقة العوامل الرئيسية المشكلة للحقل المتصل بالرحلة من القصيدة البدوية وحيواناتها المستأنسة والوحشية، نجد - ولو ظاهريا على الأقل - فروقا بين حالات الإشارة، المباشرة منها وغير المباشرة، الخاصة بالحيوانات المنفردة. وتأخذ تلك الإشارات فى الاتساع، ومن ثم لا تمثل الإشارة الحرفية الخاصة بحمار الوحش - مطلب مشهد الصيد الأساسى خاصة فى الفترة الجاهلية المتأخرة ومن بعدها فترة المخضرمين الانتقالية - وجودا غريبا كلية على المعجم الشعرى. وترد الكلمة فى شعر امرئ القيس فى مشهد الحمار الذى هاجمه الذباب «الحمار النعر»[٧١] أو فى صيغة الجمع مثل «حمير عماية»[٧٢]، وفى شعر عبيد بن الأبرص من «حمير غاب»[٧٣]. ولا نلقى عبارة «حمار الوحش» تامة إلا فى شعر الشاعر المخضرم عبده بن الطبيب[٧٤]، وهى تسمية تبناها الشراح اللغويون باقتناع تام. وعلى الرغم من ورود ذلك المصطلح المصوغ مرة واحدة، فهو يستلفت انتباهنا خاصة بمقارنته بورود قرينه المنزلى؛ إذ نجد فى شعر الشاعر الجاهلى «المتلمس» إشارة مهينة إلى «حمار القوم» بوصفه مقابلا ضديا للرجل الحر[٧٥]، ومن ثم يتميز الحمار المنزلى على نحو واضح بسياق هجائى ذمى.

لقد وردت كلمة «حمار» بهذا المعنى الاصطلاحى وفى هذا السياق الموضوعى مرتين: فى البيت الثامن والثلاثين، والبيت التاسع والثلاثين من قصيدة الشاعر المخضرم مزرد بن ضرار الذبيانى[٧٦]؛ حيث تتسم الإشارات بإحالة ذات إلماح جنسى تتعلق «بحمار الوحش». ويؤكد شاعر إسلامى مبكر هو «الراعى النميرى» ملاءمة الحمار لأغراض الهجاء وحسب، يقول:

مثل الحمار الموقع السوء لا

يحسن شيئا إلا إذا ضربا[٧٧]

على حين ترد الإشارة المباشرة لحمار الوحش ذات الإلماح الجنسى على نحو معقد ومؤثر فى شعر الحارث بن ظالم المرى الذى كان أحد شعراء «أيام العرب». يقول:

أحصبى حمار بات يكدم نجمة

أتأكل جيرانى وجارك سالم[٧٨]

وهنا، يجدر بنا أن ننوه إلى أنه من بين الإشارات المباشرة للحمار، تنتمى الإشارات التى تشكل استثناء حادا من القاعدة فى حقيقة الأمر إلى الحمار الوحشى. وهذا مايرد فى اثنتين من قصائد الطرد النمطية التى تنتمى للعصر الجاهلى، وتتخذ الصيد إطارا رئيسيا لها،

جاعلة المطاردة الفروسية لحمار الوحش وملاحقته مطلبا نهائيا ومقصدا (٧٩).

وتطغى هيمنة الذكر ـ من خلال ما أقره الشعر العربى القديم من مبادئ شعرية فى نعوته المحكمة، وكذلك فى تصويره الوصفى الرحب الخاص بالحمار الوحشى ـ بينما ـ على الجانب الآخر ـ يتردد ذكر «الأتان» فى صيغة غير نعتية، خاصة عندما لا تكون بطلة فى مشهد هجرة القطيع الصيفية، أو فى مواجهة الصيادين المحفوفة بالمخاطر بل مجرد زوجة وتابعة للفحل وحسب، وينبثق وجودها لغويا بوصفها ممثلة لجنسها، وتشخيصا مدعما للحمار يذهب وراء تدفق الدلالة النعتية(٨٠).

إن تأمل دلالة مجموعة الاصطلاحات اللغوية المتعلقة بالحمار الوحشى قد يحدو بنا أن نقترح أن مشهد الحمار الوحشى الفرعى قد يكون ظاهرة متأخرة، وليس عنصرا بنائيا راسخاً فى القدم من عناصر القصيدة العربية الجاهلية. والعكس صحيح فيما يتصل بالمشهد الموازى الخاص بالثور الوحشى. فهو مشهد مصوغ ومرسوم على نحو بالغ الصرامة بل شديد الطقسية بوصفه موضوعا فرعيا من موضوعات رحلة الناقة، إنه يتميز تماما بخصائص تعد تمثيلا تاما لأقدم طبقات بنية الشعر الجاهلى. ولا يتطلب موضوع الحمار الوحشى صرامة التزام إطار بنائى مكتمل، إلا فى اللحظة الزمنية الهشة التى يمكن أن نقبض عليها فى معلقة لبيد بن ربيعة؛ ذلك الشاعر الجاهلى بمعنى الكلمة، الذى كان يقف بالفعل على أعتاب أشياء لم تعد خالصة البدوية، فى الرواسب الراسخة فى القدم وحسب(٨١). وبالرغم من أن التفسيرات الشعرية العربية القديمة التى تمثلت فى تعليقات اللغويين وشروحهم تتفق اصطلاحا على تسمية «الثور الوحشى»، فبطل ذلك الإطار على قدر من الإبهام، ولا نجد فى تفسيرات اللغويين والمعجميين كلمة ملموسة أو «اسم نوع» ، أو «اسم جمع» أوحتى اسما يستمد شرعيته وموثقيته من النص الشعرى العربى الكلاسيكى. وفى الحقيقة ـ وبدافع من الأغراض العملية كلها ـ نجد من الصعوبة بمكان أن نقول إن الكلمة الأساسية التى تشير عادة إلى الحيوان بوصفه «الثور الوحشى» قد وجدت فى معجم الشعر العربى الجاهلى. ولا يتعدى اصطلاح «الثور الوحشى» فى مثل هذا التفسير، فى واقع الأمر، كونه مجرد محاولة لوضع الحيوان موضع التساؤل، مع فارق واحد أن المفسر هو الذى يصفه لا الشاعر. ويتضح من خلال النصوص الشعرية أن الحيوان الرائع ذا القرون هو بالفعل «ثور»، ولكننا لا نفشل وحسب فى أن نتوصل إلى الكلمة المقصودة أو «الاصطلاح الحيوانى» الخاص بالثور أو «الثور الوحشى» بل نفتقده ـ أو نكاد ـ فى شروح المفسرين. وفى حالات بالغة الندرة وحسب من مثل بيت عبيد بن الأبرص الذى لا ينتسب بحال إلى إطار الحيوان، نصادف كلمة ثور على نحو ما يقول:

ولا محالة من قبر بمحنية
وكفن كسراة الثور وضاح (٨٢)

وفى إطار «الثور الوحشى» نفسه، تعرض لنا الكلمة مرتين وحسب؛ مرة فى قصيدة للنابغة؛ إذ يقول:

حتى إذا الثور بعد النفر أمكنه
أشلى وأرسل غضفاً كلّها ضارى (٨٣)

ومرة أخرى فى قصيدة لأوس بن حجر؛ إذ يقول:

حتى أشب لهن الثور من كثب
فأرسلوهن لم يدروا بما ثيروا (٨٤)

وفى معلقة امرئ القيس نقع على كلمة ثور فى إطار المطاردة الفروسية؛ حيث يكون مطلب الطرد وهدفه، دون أن يشغل مكان البطل، وأن يرد منتصرا متوحدا معزولا. يقول:

فـعـادى عـداء بين ثور ونعـجـة

دراكـا ولم ينضح بماء فـيـغـسل[٨٥]

ومن الاستعمالات المنفردة الخاصة بالكلمة استعمال عدى بن زيد العبادى إياها فى سياق رعوى ينتسب للجزء الخاص بالنسيب، ولا يغير الصورة اللغوية أو الأسلوبية[٨٦]. وبالقدر نفسه من الانفراد، ترد هذه الكلمة فى بيت لضابئ بن أرطى البرجمى من الشعراء المخضرمين، حيث تمدنا بوصف ملموس وحى للصحراء التى يجتازها الشاعر. يقول:

إذا جال فيها الثور شبهت شخصه

بجـور الفـلاة بربريا مـجللا[٨٧]

حتى العدالة الشعرية - بالرغم من ذلك - تستلزم أن نقول: إن وجود شاعر يحمل اسم ابن أرطى يستدعى - ولو لمرة واحدة - ذكر ذلك الحيوان، الذى قد لا يكون للأرطى بدونه أن تدعى الحق فى أن توجد فى المعجم العربى. فهى تحتوى - بالرغم من ضآلتها البالغة - على اسم مكان له أثر غنائى مستمد من السياق النسيبى. وتظهر كلمة ثور فى بيت شاعر جاهلى مغمور هو عرفجة بن زهير بن جناب فى «روض ثوير»[٨٨] وباختصار، فإن معرفتنا بالثور ضئيلة، وإنما نفترض وحسب - بمساعدة المفسرين - أن ذلك الثور هو ذاته بطل اللوحة التى تشكل جزءاً من رحلة الناقة. والإشارة التى يحملها ورود الكلمة الدالة على أنثى القطيع ممثلة فى كلمة «نعجة» - من حيث هى اصطلاح معجمى خارج سياق البيت - غامضة دلاليا، وهى قابلة لأن تكون تنويعا مفسرا لخصيصة من خصائص «الثور الوحشى» - لها تاريخها اللغوى - إذ تفسر كونه وضاح السراة[٨٩].

وعلى النقيض من أنثى الحمار الوحشى، فقد التزم المفسرون الذين وصفوا لنا أنثى الثور - وصفا على قدر غير قليل من الغموض - عدم ذكر «المهاة» ذكرا مباشرا أو تسمية «البقرة الوحشية» صراحة داخل السياق التقليدى الشكلى الخاص بلوحتها. وذلك لأن بإمكانها أن تلعب دور البطل فى اللوحة الخاصة بموضوعها الفرعى. ولا ترد أبدا فى صحبة الثور أو خاضعة له؛ بل ترد مثلها مثل الثور الوحشى تماما وفى المقام الأول وحيدة منعزلة Einzelgänger. ويرد ذكر «البقرة الوحشية» فيما نعده شعرا عربيا كلاسيكيا لدى شاعر من المفترض أنه من المخضرمين؛ إذ تذكر على نحو مباشر بوصفها «مهاة». وهى كلمة - بالرغم من كونها اسما للنوع - تنتمى لإشارات الرموز اللغوية الخاصة بعالم النسيب؛ حيث ترسم صورا من صور الرقة الغنائية العالية لا صلة لها أبدا ببطل الأسى والصراع المميز للقسم الخاص بالرحلة. ومما يثير الانتباه على نحو كاف تلك التجاوزات الوحيدة لقانون التزام الإشارة النعتية حالة أن تتصل البقرة الوحشية بموضوع الرحيل والتوحد المفروض عليها التزامه، التى تقع فى قصيدتين تنتسبان للشاعر نفسه أى النابغة الجعدى الذى قد عاش - فيما روى - ١٨٠ عاما امتدت من الجاهلية الموغلة حتى العصر الأموى[٩٠].

وتتألف مشاهد من التشبيهات الأخرى الممتدة والموضعات الفرعية المتصلة بالناقة - شأنها شأن الفرس ومطارداته الفروسية - وتتأسس على نسق لوحات الصيد الخاصة بالثور الوحشى، والحمار الوحشى، وتستوعب كذلك طيور الصحراء من مثل النعامة، وقطاة الرمل، والصقر، والبازى، والنسر. ومن بين هذه الطيور تلعب قطاة الرمل خاصة أدوارا تعلو مجازيتها وتتزايد، فى وحدات موضوعية أخرى من القصيدة الكلاسيكية. وبالرغم من هذا، فمما يلفت النظر بشدة ويدعو إلى التأمل أن قطاة الرمل - التى نادرا ما تظهر - لا تظهر إلا بوصفها قطاة واضحة. بينما نجد طيور القنص مثل اللقوة والعقاب والصقر[٩١]؛ إما أن يشار إليها على نحو مباشر أو أن توصف بأوصاف رحبة تشخصها عبر شفافية

الصورة الشعرية[٩٢]. والنعامة ـ شأنها شأن طيور القنص وكذلك قطاة الرمل ـ تظهر وحسب مرات محدودة لتلعب دور البطل فى موضوع يتفرع من قسم الرحلة[٩٣]، حاملة اسم «الظليم» للذكر من هذا النوع، والنعام للنوع؛ أى الذكر والأنثى، بوصفه اسما جمعيا، مع تنويعات لونية غنية بالماحات نعتية ومزيد من التحديدات. والسؤال عن كلمتى «ظليم» و «نعام» من حيث أصلهما اللغوى التاريخى والاشتقاقى الأبعد وكونهما مجرد تسميتين نعتيتين سؤال لغوى محض فى الحقيقة، يقع خارج دائرة اهتمامنا الحالى المعنى بمسائل الأسلوب والمعنى التناصى[٩٤].

ومن المخلوقات الأخرى التى سكنت الصحراء وشغلت خيال الشاعر الجاهلى، وحملت معنى بلغ أن يكون أكثر من مجرد معنى عارض فى شعره: الظبى، والغزالة، والغراب، والصدى، والهامة، والبوم. وباستثناء البوم، فالحيوانات ذوات الأربع والطيور إما أن يشار إليها إشارة مباشرة صريحة كـ «الغراب»، أو أن يشار إليها فى إلماح رثائى، كما نرى فى الإشارة إلى الظبى والغزال، وكذلك الحمام[٩٥]، التى تصطبغ فى النهاية بصبغة نموذجية idyllic ؛حيث تتصاعد رثائية النسيب فى جنائزية ترنيمة يلتحم بها صوت البوم ـ الذى يظهر كذلك فى قسم الرحلة ـ فيشبعها صوت من أصوات ليل الصحراء المخيف[٩٦].

وما يهمنا فى هذا المجال، على أية حال، أن الشاعر قد تصور تلك المخلوقات الموجودة بالصحراء ذات العزلة الحزينة، على نحو مختلف فى الحقيقة بعض الشئ عن الطريقة التى تصور بها الحيوان بطل الموضوعات المتفرعة من الرحلة والصيد وهدفه. وامتحان النفس من خلال استعارات ممتدة غامضة تتعلق بالصراع تقليد نمطى قديم. ولهذا، لم تكن الناقة فى التعبير الشعرى مجرد كلمة بقدر ما كان لها من علاقات حميمة تصلها بذات الشاعر، وقد كانت تلك الحميمية من الثراء بمكان بحيث أسبغت على الحيوان معانى متضاربة وغريبة، فى الشكل والطباع؛ فهى فى تناقض نفسها فى قوتها وتحمل عناء الطريق وثقلها وأساها دون خضوع أو انكسار حتى تبلغ غايتها فى النهاية، وهى أقوى بنية وأشد رغبة فى البقاء. ولهذا، فهى صورة لخير دليل على حس الشاعر البدوى المرهف تجاه ما تفعله الصحراء بالموجودات. إن ناقة الشاعر البدوى بكل ثرائها النعتى تعبر أكثر ما تعبر عن الكمال الوظيفى.

ولم يكن ثمة تركيب جمالى ـ أو بالأحرى لم يكن ثمة قوالب جمالية محددة ومصوغة فى اصطلاحات ـ بخصوص ما تعنيه الناقة بالنسبة إلى الشاعر فى أقدم نماذج الشعر العربى. لقد كانت كلمة ناقة فى مرحلة الكمون التى تتحين الفرصة للظهور والكشف عما لم يعبر عنه من معانيها؛ تلك المعانى التى من شأنها أن تصنف ذلك العدد الذى لا حصر له من النعوت غير المترابطة.

هذه الناقة، بما يتولد عنها من تشبيهات ممتدة تشتمل على الموضوعات الفرعية المنبثقة من داخلها الخاصة بالحمار الوحشى والثور الوحشى، هى الوعاء المحتضن بعمق التشبيهات المتعلقة بالحمار الوحشى كلها، والمبدأ المنظم لقسم الرحلة من القصيدة الجاهلية. ولتفسير تلك العلاقة يمكن أن نقترح النظر إليها من الوجهة البنائية، أى العناية بفهم تطور المحتوى الشعرى؛ فبعض العناصر المكونة للشعر قد تكون أقدم من الإطار أو المبدأ المحتوى المنظم. وكما نوهنا سابقا، يمكن أن نعد موضوع الحمار الوحشى موضوعا تسلل إلى بنية القصيدة عندما كان الجزء المتعلق بالرحلة قد اتخذ صورته الأساسية وموضوعه الرئيسى متمثلا فى الناقة وأول تشبيهاتها الاستطرادية التى تعكسها لوحة الثور الوحشى. وقد كان على الثور الوحشى أن يتخذ سمات عدة من سمات هذا النوع من التشبيه، حتى يتم له الدخول فى إطار الناقة بوصفها موازيا أو بديلا للتشبيه الخاص بالثور.

ولا يتبقى أمامنا سوى أن نقف على الحيوانين اللذين يعدان من النماذج الأصلية فى قسم الرحلة من قصيدة البدوى. أحدهما هو الناقة المعروفة لنا بصفاتها الأيقونية، والآخر هو الثور الوحشى المعروف لنا بسلوكه الطقسى. أو فلنقل الناقة التى تنتمى إلى أسلوب النقش البارز، والثور الذى يرتبط بدوائر مغلقة لحدوث يتكرر على نحو محير؛ حيث يشكلان توازيا نمطيا مستقرا، بينما نجد حيوانات القسم الخاص بالرحلة الأخرى كلها تبدو بوضوح كاف مصطبغة بصبغة هذين النموذجين النمطيين.

ونعود إلى السؤال المطروح الآن الذى يدور حول مدى ما تضفيه تلك الحيوانات بذاتها من عمق إضافى أو صلة رمزية على ما يكتنفها من صور النماذج العليا. ولا تقتصر ملاحظتنا هنا على الصلات الاستعارية المفروضة، أو حتى على المستويات الرمزية التى تربط بين إطار لوحة الثور الوحشى، وإطار لوحة الحمار الوحشى بما تتضمنه من تنوعات غنية ذات مقاصد عرضية ترسم ملامح الحمار الوحشى الموضوعية وحسب، بل تمتد الملاحظة إلى الدلائل الواضحة على أن الحمار الوحشى يختص بسمات رمزية تتميز من السمات الرمزية الخاصة بالثور الوحشى. نخص بالذكر منها مثلا نزعته للعيش فى قطعان، على عكس العزلة والتفرد اللذين يتميز بهما الثور الوحشى، وكذلك تعلقه بدورة الفصول أكثر من تعلقه بدورة الليل والنهار الخاصة بالثور الوحشى. ولا سبيل إلى تجاهل سمات قوة الحمار التناسلية التى تتعارض مع العزلة المأساوية والنقاء الخاصين بالثور.

وتحظى طيور الرحلة التى تحلق فوق مساحات شاسعة من الخلاء فيما تظهر فيه من المواضيع الفرعية بتنوعات أقل من حيث نماذجها الموضوعية؛ مثل النعامة فى مطاردتها النهائية، وقطاة الرمل التى تنشد النجاة من ملاحقة الطائر المقتنص الرهيب. وقد يكون الطائر الجارح بدوره تنويعا على موضوع الصائد الفاشل على أية حال؛ وذلك بوصفه يلعب دورا فى الموضوعات المتفرعة من موضوع الرحلة، مثل موضوع الثور الوحشى وموضوع الحمار الوحشى. وقد ينتمى إلى إطار سياق منفصل يستقى من المطاردة فوق ظهر الفرس.

وعلى الجانب الآخر من هيكل القصيدة الموضوعى وتكوينها، نجد الفرس بطل إطار أو نسق أطر يتوازى مع إطار الناقة الموضوعى؛ إذ تتفرع منه موضوعات تستبدل به.

فاستقصاؤه بدقة وتمجيده كما لو كان «تمثالا» يقترب من المفهوم الشكلى الخاص بالناقة. وشأن إطاره الموضوعى شأن إطارها دون مغايرة؛ من حيث قدرته على تطوير المواضيع الفرعية وإفساح المجال للتشبيهات الممتدة. وعلى أية حال، فإن هذه المواضيع المتفرعة والتشبيهات المتولدة غالبا ما تكون مستمدة من مشهد الصيد النمطى الخاص بثور الوحش ومدينة له أسلوبيا. هذا بالرغم من أن ما يختص به إطار موضوع الصيد الرئيسى الفردى يظل مختلفا على نحو واضح من الإطار الموضوعى المتعلق بالناقة. فالفرس يمثل أنموذجا أعلى موضوعيا يتعلق فيما يتعلق بمراسيم الصيد الملكى الذى يتسلل إلى حدود الشاعر الفارس البدوى التصويرية. وهكذا، يكون لموضوع الفرس فى القصيدة العربية الكلاسيكية الحق فى أن يزعم أن له صفة نمطية راسخة القدم والأصالة.

ونستطيع هنا أن نزعم إجمالا أن معظم ما فى أقدم الشعر العربى القديم ذو طبيعة راسخة الأصالة من النواحى التاريخية والحضارية والأنثروبولوجية، بل من الناحية الأسلوبية. ويجعلنا هذا القول نذهب بالسمات الأسلوبية فيما وراء الصفة التاريخية الفعلية الخاصة بالتقليد الشعرى العربى، قائلين بأن كل ما هو غير نمطى فى القصيدة خارج عن نمو البنية ذاتها. بل هو فى الغالب ذو طبيعة موضوعية أو صياغة مختلفة [بديلة]

ونتاج تجريب شاعر أو شعراء. ويجعلنا هذا نقترب مما يسمى فى تعبير «كوليردج» Coleridgean الخيال fancy (حتى وإن كنا لا نولى فنون التأليف الشفاهى كبير اهتمام، فيجب علينا أن نتتبع مثل هذا الخيال وأن نقوم بتحديده وحصره). وينتسب جوهر الخيال الشعرى النمطى فى القصيدة إلى عالم يتأسس على المجالات المعرفية القياسية وعلى الرؤى التاريخية والأنثروبولوجية.

والسؤال الذى نطرحه المرة تلو المرة عن معنى خصوصية نعوت الحيوان الأسلوبية فى القصيدة العربية الجاهلية، وتعلقها بالقسم الخاص بالرحلة على وجه الخصوص، حتى تظهر حيوانات مختلفة فى سياقاتها الشعرية، لا سبيل لأن نلتمس طريقا للإجابة عنه عبر الطبقات الكثيفة وحسب، بل علينا كذلك أن نفهم طبيعة تحور درجة تلك الكثافة التى تتلاقى مع نموذج سلوك مشابه لتلك النعوت.

وشيئا فشيئا، ندرك فى المقام الأول أن عدد المصطلحات والنعوت والمترادفات وما أشبه ذلك مما يستدعيه أى حيوان بذاته يرد ذكره فى الرحلة، لا يشير إلى أهمية ذلك الحيوان الوظيفية فى القصيدة التى تقف على الدرجة نفسها، أو ربما يفوقها أن ذلك الحيوان لا يرد - أو يكاد - من خلال العلامة الاسمية المباشرة.

من مثل ذلك التكوين النوعى الخاص بعالم الحيوان فى القصيدة العربية الجاهلية، فالناقة والفرس والثور الوحشى، بل الحمار الوحشى كذلك - على نحو مقنع - والنعامة على نحو أقل عنفا، يظهر أن لها وجودا شعريا نمطيا متماسكا فى رمزيته، إلى حد كونها لا تتنوع بالرغم من إظهارها فى أغنى تنوع من الإلماحات فى النص الشعرى. وعلى أية حال، ففى حالة ظهور حيوانات أخرى - بما فى ذلك الطيور - ظهورا إشاريا مباشرا فى النص الشعرى احتمالان: إما أن نعدها بدائل موضوعية تستمد تأثيرها من مدى القدرة على إعادتها إلى الخيال الأصلى أو الصورة الرحمية الخاصة بالموضوع الأساسى كالناقة أو الفرس أو الثور الوحشى أو الحمار الوحشى أو النعامة، أو أن تكون - فى أغلب الأمر - وصفا لعناصر غنائية تتصل بالمناظر الطبيعية، وتكون مجرد استعارة عندما تكون تلك المشاهد الطبيعية ذاتها استعارات كاملة، كما فى حالة حيوان مثل الغزال[97]؛ حيث تظهر فى تشبيهات موازية واستعارات فى سياقات نسيبية غنائية مهيمنة.

وخلافا لهذا - كما أشرنا من قبل - فإن الحيوانات التى كانت غير معروفة فى القصيدة العربية غالبا باصطلاحاتها الإشارية، هى الحيوانات ذاتها التى تحمل موضوعاتها وأطرها أغلب السمات النمطية والقديمة تقريبا. ونتاج هذا حقا إمكان وجود تناسق دلالى بارز بين المعجم الشعرى - بوصفه يؤسس نظاما من الاصطلاحات - واختلاق ما يشبه التسلسل التاريخى السابق على القصيدة. هذا مع احتمال تطابق العناصر الموضوعية أو الموتيفات وفقا لقربها من النموذج الأصلى الذى يتعين معجميا، ووفقا لعمقها الرمزى وتكافئها. ويمكننا، بإيجاز، أن نجنى فهما حقيقيا للشعر العربى الجاهلى وفق قدرتنا على تقييم الجانب الكمى المتمثل فى الوفرة أو الغزارة المعجمية لما قد قيل، والتحليل الكمى للأشياء التى تم حذفها، والغموض الشعرى الأسطورى الناجم عن عدم وجود اصطلاح، مثلما نجد فى حالة «الثور الوحشى» خاصة.

وإذا كان الجمل الذكر - حتى الآن - يبدو فى القصيدة العربية الجاهلية وقد راغ من مناقشاتنا اللغوية المعززة المتعلقة بموضوع الناقة وما يلحق بها من حيوانات «الرحيل»، فإن ذلك قد حدث تماما لأن الجمل لا يتصل بالرحيل، وإنما يتصل أساسا بالقسم الخاص بالنسيب من القصيدة، أو يتصل - على نحو أدق - بتطور ذلك القسم إلى «ظعن» محبوبة الشاعر وسط أقاربها وقبيلتها، متخدرة فى هودجها الذى يحمله

دائما الجمل. تلك المحبوبة التى تدعى فى هذا الموقف ظعينة هى ـ منبع الحنان كله ـ وأحيانا هى من الأوانس ـ فى غنائية النسيب. والتعبير الشعرى الذى تولده صورة لوداع أبدى فى الشعر العربى الكلاسيكى.

أما فى حالة الفرس، فإن الذكر والأنثى كليهما يتساوى فى أن يتخذ مطية الفارس البدوى، ومن ثم فلا صلة لتميز جنسهما دلاليا بمعرفة الموضوع. وفى حالة الجمل يصح العكس؛ فظهور الناقة فى حد ذاته يعد دليلا على وجود الشاعر نفسه، كما يشير إلى الموضوع البنائى الخاص بالرحلة. وينطبق هذا ـ بالمثل ـ على ظهور الجمل الذكر الذى يدل على المسافة المحسوسة، وإن كان يدل كذلك على الوجود الرثائى الكامن الخاص بمحبوبة الشاعر.

ولا يجب أن نأخذ عامل استقطاب الجنسين بين الشاعر ومطيته أخذاً هينا، بالرغم من أنه ظاهر فى الافتراض النفسى على نحو لا يستلفت الانتباه. فالتقابل بين الشاعر بوصفه بطلا وناقته حاملة همومه وهمته[٩٨]، له فى النهاية مغزاه الذى يتضح أكثر فأكثر، بفضل التفسيرات الغنائية الخاصة بالمعتقدات القديمة لشعراء الصحراء فى الفترة الأموية؛ حيث تؤخذ الناقة بوصفها صورة «أنيما» روح الشاعر[٩٩].

وثمة أسباب بسيطة ومقنعة ـ من وراء هذا الاستقطاب والتضاد الجنسى والنفسى والاستعارى والدلالى ـ تتعلق بالاستخدام الأمثل للجمل من قبل المحارب البدوى الجوال فى الصحراء العربية، تجعل الجمل الضخم القوى مناسبا لحمل هوادج ثقيلة بذاتها حتى من قبل أن يستقلها الناس للراحة، هذا من ناحية، بينما تبدو الناقة أخف، وأكثر قدرة على التحمل ودرّ اللبن، مما يجعلها أفضل لأغراض الحرب، وللعابر الذى يحيا على درّها فى بيئة صعبة قاسية تفرض نمط حياة إنسانية خشنة.

ولا نجد سوى شيخ طاعن ضعيف فى محفة يحملها الجمل. تلك هى الظروف التى أحاطت باحتضار آخر محارب من محاربى العرب الجاهليين. وعلى أية حال، فإنه مما يدفع إلى الرثاء، والسخرية أن كان هذا مصير شاعر من أعظم شعراء الرثاء مما لفت انتباه التقليديين وكتاب السيرة الذاتية؛ فقد كتب لدريد بن الصمة ـ وفقا للأساطير ـ النجاح فيما يقرب من مائة غارة قبلية. وقد شهد انتصار الدين الجديد ـ وقد تقدم به العمر ـ غير أنه لم يدخل فيه. وقد لقى مصرعه على يد شاب من غلاة المتطرفين. وبالرغم من ذلك، فقد قيل إنه قد مات كذلك موتا ذا مغزى رمزى مهم. فالمقاتل القديم فى أعقاب هزيمته بطريقة أو بأكثر يعترضه شاب شجاع يوقف نشاطه ويحده، ومن ثم نراه محمولا فوق جمل، مما يعد أول إشارة فنية لسقوط البطل. ويتخيل الشاب المطارد بالضرورة أنه قد اعترض طريق امرأة فى سبيلها إلى الفرار، وحين يجد فى الهودج بدلا منها شيخا هرما يعلن أنه سوف يقتله. لكن سيفه يخطئه، فيمنحه الشيخ سيفه ليتم مهمته. ويكشف له كذلك عن اسمه، الذى لم يكن معروفا حتى تلك اللحظة، وعن أعظم أعماله الباسلة، ومآثره لدى قبيلة الشاب المحارب ـ الذى لم يعد يذكر. وهكذا، نجد أن موت المحارب القديم موت بطولى لا طائل من ورائه وإن كان فى الوقت نفسه ذا دلالة داخل إطار التحول الذى أصاب قيم الجماعة العربية. إن موت البطل فى هودج يحمله جمل ذكر جزء من لغة دلالة هذا المشهد الذى يتبطن الإلماح البطولى، يتميز بطابع رثائى، ويشبه هذا السياق الموضوعى والبنائى الذى ينتمى إليه الجمل الذكر فى القصيدة[١٠٠].

وبغض النظر عن العامل المميز الخاص بالتقابل الجنسى الذى ربما يظهر بوضوح أكثر فى حالات الاتفاق غير المعهود لورودها، ناهيك بالطبع عن المهمة البنائية الأساسية المتعلقة بصلة الفحل بالنسيب والناقة بالرحيل، فهناك فروق أخرى ـ منها ما يحظى باهتمامنا

فى هذا المقال؛ أعنى نسق التسميات الاصطلاحية - تتمثل فى أن الجمل الذكر فى القصيدة العربية الجاهلية يشار إليه بإشارته الأولية «الجمل»؛ إذ لا تنطبق عليه سمات الإشارة النعتية وشبه المرادفات التى أحاطت بالناقة فى إطار موضوعها الشعرى، ونعاود القول إن شأنه شأن الحيوانات الأخرى التى تلعب أدوارا لها أهمية متنوعة فى القصيدة، حيث تواجهنا مشكلة الدلالة الشعرية، نلاحظ - على الأقل فى الاستجابة الجزئية - أن الجمل الذكر نفسه فى مشهد الظعن النسيبى نادرا ما يكون موضع اهتمام رئيسى أعمق من قبل الشاعر، بل ما يحمله الجمل هو جل اهتمامه. ولا يعد الجمل بحال «أنيما»* أحد ولا الأنيما البديلة للشاعر. ولا يعد كذلك استعارة للمعاناة والتحمل والغاية التى يتطلع إليها. إنه لا يخضع لتجارب حاسمة واختبارات لمعدن القلب، و إنما نجده يحمل أطيافا تغوص وتنزو فى السراب. وهكذا نراه وسيلة أو موضوعا، ومن ثم فقد اكتسب ببساطة و- على نحو مباشر- استخدامات وخصائص عامة بدت كما لو كانت من المسلم بها. وإن كان للجمل الذكر فى المعجم الشعرى العربى - بالرغم من هذا - ظلال غنائية غنية، فلهذا أكثر من سبب؛ فقد يرد جزئيا - تماما - للبساطة التصويرية المحكمة التى تتعلق بلفظه المباشر(١٠١)، وقد يرد كذلك - على نحو أكثر تعقيدا - إلى وقوعه فى سياقات شعرية مشبعة بالعاطفة الغنائية كما فى النسيب.

وهكذا، نجد شاعرا جاهليا مبكرا مثل عبيد بن الأبرص يبدأ قصيدته بالظعن، ملونا على هذا النحو موضوع رحيل المحبوبة بالمزيد من الصبغة الغنائية التى تتصل - فيما لها من صلة أبعد - بالحنين والكآبة السوداوية. إن كل حساسية تتسق مع هذا اللون، تختزن فى مثل تلك الافتتاحية صبغة إضافية من صبغات موتيف الأسى الخاص بالأطلال المهجورة. يقول:

لمن جمال قبيل الصبح مزمومة
ميممات بلادا غير معلومة(١٠٢)

وفى افتتاحية قصيدة أخرى تنتمى إلى أواخر العصر الجاهلى، نرى قيساً بن الخطيم يذكر الجمل مباشرة المرة تلو المرة؛ حيث يصرح تماما بالسياق النسيبى الغنائى الرحب، ويصرح مرة أخرى على نحو خاص بموضوع التوقف والتساؤل الذى يحتفظ بالغنائية الشعرية فى أسلوب يكاد يتخلى عن الصراحة المباشرة، يقول:

رد الخليط الجمال فانصرفوا
ماذا عليهم لو أنهم وقفوا

لو وقفوا ساعة نسائلهم
ريث يضحى جماله السلف(١٠٣)

وبالاقتراب من نهاية التقليد الشعرى الجاهلى الشكلى المتاح - فيما يخص الموتيفات والأسلوب - لم تعق تلك الشكلية على أية حال سيرة التركيز والتمحيص التدريجى الخاص بالمسائل الشعرية العامة. ومن الشعراء الذين مثلوا هذه الفترة قيس بن الخطيم الذى ينتمى والمرحلة من الصيغة الشعرية أقدم من مرحلة زهير بن أبى سلمى الشعرية؛ إذ يكبره قيس بن الخطيم بحوالى نصف القرن. ولايزال شعر زهير أكثر ميلا إلى النزعة القصصية وأكثر اتساعا فى الوصف، وفى النهاية أكثر شرحا للجزء المتعلق بارتحال القبيلة المقيمة وبحنين الشاعر المتأمل، وبأصل موضوع تأخر الارتحال وعلاقة هذا التأخر بإقبال الإبل على مرعاها فى قيظ الظهيرة. ودون هذه الإشارة السياقية إلى حديث زهير عن الجمل والعشب وتأخير الارتحال، فإن لغة زهير عن الإبل بعيدة كل البعد عن الصبغة الغنائية التى اتسم بها مطلع القصيدة، بحيث بدت أكثر إيجازا بالمقارنة لما نجده لدى قيس بن الخطيم، خاصة حين يتجنب زهير مياها أكثر عمقا فى النسيب الغنائى الذى يشتمل عليه التساؤل الآتى:

بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا
وزودوك اشتياقا أية سلكوا

رد القيان جمال الحى فاحتملوا
إلى الظهيرة أمر بينهم لبك

ضحوا قليلا قفا كثبان أسنمة
ومنهم بالقسوميات معترك[١٠٤]

إن جمال ذلك المعنى الخاص بموضوع الظعن يكمن فى التصويرية المتمثلة فى الإمساك بمكان وزمان غنائيين؛ حيث تذوب الإبل فى الصورة كلية.

سواء أورد ذكر الجمل مباشرة أو أشير إليه تشكيليا ووظيفيا بوصفه حامل هوادج المحبوبة[١٠٥]، فالفضاء وانفراد الفكرة التى اختص بها الشاعر فى قصيدته الجمل الذكر محدودان للغاية. لكنه من النادر أن نجد فى إطار الظعن حشدا رئيسيا لموتيف الجمل الذكر أو وصفا تفصيليا لهذا الحيوان، وحتى إن وجد مثل هذا الوصف فإن نغمته الأسلوبية، والحيل الشعرية الخاصة به، تتم فى غالب الأمر فى القصيدة دونما كبير اختلاف عن طريق وسائل مبنية أسلوبيا تصف هذه الحيوانات وصفا مرئيا، وتتسم فى التقليد الشعرى بشخصيتها الأسلوبية الخاصة. ولتلك الشخصية يدين استيعابنا الجمل الذكر من أجل جعله قابلا حقا لأن يوصف ويصور تصويرا شعريا بصريا. وكما قد أشرنا سابقا، فإن تلك الحيوانات فى القصيدة، من مثل الناقة والفرس والثور الوحشى والحمار الوحشى وربما النعامة، وأى حيوان آخر مما يتفق معها أسلوبيا - وليس الجمل وحسب - سوف يكون له نصيب من هذا النموذج من حيث الشكل والمعنى.

لقد اتضح هذا بإسهاب فى واحد من أطول مشاهد الظعن - إن لم يكن أطولها - فى الشعر العربى القديم، فى قصيدة لحميد بن ثور الهلالى الذى امتدت حياته وشعره من السنوات الأخيرة قبل الإسلام إلى خلافة الخليفة الرشيد عثمان (٦٤٤ / ٦٥٦م)، بل ثمة دلائل أخرى من بينها دلائل نصية تصل به إلى بواكر العصر الأموى[١٠٦]. ويشغل هذا الظعن جزءا أكبر من القصيدة التى بدورها تلفت النظر بطولها البالغ الذى يبلغ ١١٩ بيتا[١٠٧]. ويمدنا المشهد الافتتاحى لقطعان القبيلة فى مرعاها الفصلى باللوحة الخلفية الموضوعية الخاصة بالظعن فى القصيدة، كما يمدنا بتطور موضوعها الداخلى مشيرا إلى تلك الفتاة المصونة عريقة الأصل، وذلك فى الأبيات (٤٢ : ٥٦)، ثم يعود فى الأبيات الثلاثة الأخيرة (أى ٥٤ : ٥٦) إلى موضوع الجمل؛ فيشغل قسم الظعن فى مجموعة ٥٧ بيتا، منها ما لا يقل عن ٣٠ بيتا تختص فى المقام الأول بوصف الجمل. وهذه الحقيقة تصور - بالرغم من الصور المرئية غير الملائمة غير المألوفة - ما كان يرد داخل مخزون الموضوعات فى الشعر العربى الكلاسيكى، وتكامل تلك الموضوعات الشكلى داخل القصيدة. وفى ظعن حميد الذى نوليه اهتمامنا، نرى عذارى القبيلة فى موقف من اثنين: إما أن يكن وصيفات مبجلات فى انتظار المحبوبة، أو أن يمسكن برسن الإبل حاملتها تهيؤا للرحيل. (البيت ١٧)[١٠٨]. إن أفضل فحول الإبل تعد خصيصا للمحبوبة بطلة ظعن هذا النسيب. والمشهد الخاص بالإعداد للرحيل يتشكل من وصف هذا الفحل المهيب (الأبيات ١٨ وما بعدها). وبالرغم من كونه فحلا، فإن ما يكتسب فى الحقيقة - فى حدود وصفه الرحب ونسيج معجمه، وحس أسلوبه، ومن ثم حضوره الشعرى وتأثيره - لا يعادله فى القيمة غير واحد من أروع الحيوانات وأبرزها فى التقليد الشعرى العربى الكلاسيكى؛ أعنى فرس امرئ القيس الذى شهدت المعلقة[١٠٩] رمزيته. وفى نغمة تبدو أقرب إلى السذاجة يبين حميد عن قصده مصورا فحل إبله بقوله:

تباهى عليه الصانعات وشاكلت
به الخيل حتى هم أن يتحمحما[١١٠]

مثل ذلك الجمل الذكر يستمد خصائصه الرمزية من مخزون ينتمى لرمزية الجواد الأصيل. وهكذا نجد الثريا - بينما يقف الفحل محوطا بالعذارى المنشغلات بتسريجه - قد منت على نجد بمزنة من السحب البيضاء المتصلة

حتى غطتها بكساء من العشب الأخضر النابت (١١١). ومثل تلك العلامات الثابتة التى تميز أسلوب حميد فى وصفه فحل الإبل، تنتمى إلى ميدان أسلوبى عام يتصل بتصور الفارس البدوى جواده ترتد - فى أصولها على الأقل - لزمن امرئ القيس.

وما ينبغى أن نؤكده الآن، وعلى عكس ما يحدث فى التنويعات المختلفة الخاصة بالظعن، حيث لا يكون للفحل حضور حقيقى خارج وظيفته المباشرة، أنا لا نفلح فى العثور على كلمة جمل فى ظعن حميد الممتد بطول القصيدة الذى يعد الجمل بطله الحقيقى. تماما كما فى قصائد الطرديات التى تدور على موضوع الصيد والخيل أو فى أية موضوعات أخرى، حيث يكون البطل فيها والشخصية المحورية الحيوان الذى يعبر عنه على نحو نعتى وحسب، كما قد قدمنا أولا (فى البيت ١٨)؛ إذ نراه يقدم من خلال تعبير «المودون» وتعنى المنسوج أو المجدول أو المدمج المتضام والبدين. ثم نصادفه وقد أشير إليه مرة أخرى (فى البيت ١٩) بوصفه «الصلخد»، أى ذا الرأس الضخم. ثم نلقاه مرة ثالثة (فى البيت ٢٢) بوصفه «ضبارا». وهى كلمة لم يسجل المعجم العربى القديم معناها، لكنها ذات ملامح دلالية شاملة تستقى من وثاب كوثوب الأسد أو الجواد الواثب، وله فى النهاية جمجمة قوية و بنيان ضخم. ويحظى هذا الحضور الخاص بالحيوان بقوة، كما يشار إليه بإسهاب وتجسيم فى المعنى الذى يشير إلى الفحل من الإبل بوصفه ذا حضور ملموس مستقل بذاته.

إن نعوت الحيوان الكثيرة فى القصيدة العربية الكلاسيكية ليست من البساطة بمكان، ولايسلم بها، ولا يقصد بها التفصيل فى الموضوعات والتطويل بالمعنى التقنى، بل هى مفهومات منتقاة على نحو مثالى تلتحم داخليا فى وجود دلالى حميم يعول أجزاؤه الواحد فيها على الآخر. وأحيانا تكون كومضات تنويرية يقصد بها فى النهاية صورة مثالية؛ يستشرف فيها النمط من وراء الفرد، والنموذج الأصلى من وراء النمط، والرمز من وراء النموذج الأصلى، أو من ورائها كلها.

وحتى نجد سمات أخرى وتنوعات جديدة لوصف فحل الإبل الراهن، علينا أن ننظر أبعد زمانيا خارج حدود زمن البدوية الجاهلية الكلاسيكية الخالصة. أن نجد تلك السمات لدى ذى الرمة يشبه تحقيق توقع نقدى مسبق. لأن هذا الشاعر الأموى قد ظل وفيا لبدويته. وهذا الوفاء مسألة إرادة ودراسة واختيار إيديولوجى حر اصطفاه لنفسه أسلوب حياة وفكر. وبذلك العمد وبهيئة البدوى العفوى الذى لم يعد من الممكن أن ننعته بسذاجة الشخصية ولا هو بالملزم، كان ذو الرمة أقل من أن يعد بقايا الكلاسيكية وأبعد من أن يكون صانع أسطورته الخاصة ومن ثم نعده إحيائيا كلاسيكيا جديدا. لقد كان مدركا ما هو بصدده. وهذا يعنى أنه كان يدرك الكثير حقا. ويمكن أن نقول إنه فى معالجته الظعن، ومعرفته بإمكان اتخاذ الفحل موتيفا، كان مدركا شريعة القصيد الجاهلى ومدى قدرته على تجاوزها، حتى شعائره فيمكن أن تكون مخبوءة تحت تجاوزاته. بينما يمكن شرح تجاوزاته بوصفها إمكانات مناظرة - لم تتحقق من قبل - للناموس نفسه. كأنما كان يعرف - فى داخل هذا التدقيق البالغ بالمعنى القديم - ماذا كان يصلح له. وهكذا أدرك - فى إطار الحساسية الأسلوبية الخاصة بقصيدة الشعر القديمة - أن الموتيف الذى يذكر مرة كان قادرا على أن يشحذ الآليات الأسلوبية التى تفضى فى النهاية إلى تطوره تطورا بعيدا على نحو استطرادى. ونتيجة لهذا، فلو وردت داخل الظعن الإشارة المتوقعة إلى الحيوان حامل هودج المحبوبة. أو حتى لو أشير إلى الهوادج وحسب، فإن فحل الإبل يذكر فى هذا الموضوع - كذلك على نحو ضمنى - بوصفه جزءا من الصورة التركيبية الأكبر - وباستطراد موضوعى وبأسلوب وصفى. إن امتلاك ذى الرمة ناصية الناموس القديم دافعه لفهم جدارة الفحل بأن يحظى بتطور موضوعى، أو حتى

بأقل قدر من التمثيل الوصفى دون أن ينص عليه مباشرة باسم «جمل»(١١٢)، بل يعبر عنه من خلال الخصائص والنعوت التصويرية.

وعلاوة على ما سبق، فقد انتقى حميد بن ثور الهلالى أوصاف جمله وفق طراز أسلوب ينتمى إلى رمزية الفرس المقاتل، بينما يؤثر ذو الرمة ـ كما لاحظنا فى القصيدة الخامسة من ديوانه ـ على حيوانه النموذجى صورة أقرب إلى متناول اليد فيستبدل به الناقة، وهو يستمد مفتاح هذه الصيغة ـ على الأرجح ـ من الشاعر المخضرم كعب بن زهير(١١٣). ويبدأ ذو الرمة ظعنه بإشارة نعتية لفحل الإبل يحمل محبوبته(١١٤). ولكنه ـ على غير المعتاد فى النموذج الصيغى الذى لا يتوقف كثيرا عند موتيف الجمل ـ يعود إلى وصفه مطورا الإشارة إليه فى خمسة أبيات يصفه فيها وصفا كلاسيكيا بالدرجة الأولى. وهذا الوصف لا يليق إلا ببطل بدوى يصف ناقته لاجمله. إن شجن الرحيل البلاغى ينغص غنائية النسيب، وهنا لامفر من أن يندمج الجمل وجزء الظعن اندماجا يكمل الفكرة، دون تغيير جوهرى فى النغمة أو المزاج.

وفى هذا المقام، نجد تصور حميد جمله ـ الذى أسقط عليه ظلالا من فرسه ـ قد خضع داخل النسيب الذى يجرى فى باطنه تيار غزل حسى للمزاج الغنائى، وتكيف معه بيسر كبير. وعلاوة على ذلك، فثمة شعور بالإعمال الميكانيكى الذى أملى على ذى الرمة استجابته للصيغة التى استخدمها للإشارة إلى الجمل، من خلال اصطناعه لصيغة النعت «على كل موار»، وما يعقب ذلك من نتائج متوقعة أو متجاوزة التوقع. وهنا بوجه خاص قد يتردد المرء فى الإعجاب بما تصدى له ذو الرمة من أمر جلل(١١٥)، وما كان تصديه هذا إلا عن فهم لناموس القصيد البدوى الكلاسيكى. حتى ليبدو ذو الرمة ـ على المستوى الموضوعى والبنائى ـ غير تقليدى فى وصفه النعتى الجمل الذكر لا فى الظعن بل الأجزاء الخاصة بالرحلة فى ثلاث من قصائده: منها القصيدة الأولى فى الأبيات من البيت ١١٤ حتى البيت الـ١١٧ (١١٦). والقصيدة الخامسة الأبيات من ٣١ : ٣٦ وكذلك ٤٧، ٥٠.(١١٧) وتسبقهما فى هذا القصيدة السابعة الأبيات ٢٢ : ٥٢(١١٨). أما القصيدة الخامسة ـ على أية حال ـ فيمكن أن ندعى أن صفات المذكر «منعقد» فى البيت ٣١، و«أعيس» فى البيت ٦٤ ليست سوى إشارات لا تميز داخلها فى النوع. وكلمة مثل «بعير» تشتمل على الجنسين المذكر والمؤنث من الإبل، ويتضح فى الأبيات التالية من القصيدة ـ أى بدءا من البيت ٣٥ وما يليه من أبيات ـ أن الشاعر بالرغم من هذا يركب «ناقة» يصفها بصيغة النعت «على كل نضوة».

إن حضور الجمل الذكر بصيغة النعت «مقحم» (أى الجمل الذكر ذو السنوات الست التى نبتت سنه) فى القصيدة الأولى، كذلك يمكن تفسيره تماما دون أن نفهم ذلك بوصفه خرقا مفاجئا لبنية القصيدة الكلاسيكية الموضوعية. وليس لوجود هذا المقحم فى الرحيل من وظيفة سوى التشبيه ذى الصبغة التصويرية العالية، والمقصود أن يثير صورة بصرية لذكر نعام ضخم بأجنحة سوداء كثيفة تتدلى على جنبيه، مقارنا إياه فى المقام الأول بامرأة حبشية من الزنج تتدلى أقراطها (البيت ١١٢). ثم تتسع العدسة وتتحول إلى الجمل الذكر (البيت ١١٤). يقول:

أو مقحم أضعف الإبطان حادجه
بالأمس فاستأخر العدلان والقتب

وتمتد الصورة فى ثلاثة أبيات أخرى، وتتطور فى تشبيه دائرى تماما مثل التشبيهات الكلاسيكية الممتدة الخاصة بالجمل الذكر الذى يبدو فيها وقد انبثقت كتلته من ظعن النسيب دون اقتراف أى تشويه فى خصائصه. لقد انتزعه الشاعر، بيسر، من سياقه الشكلى الحى الخاص بالظعن، ونقله إلى سياق مجازى جديد لم

يعد اتصاله بالحركة بل بالصورة. وبالإضافة لهذا، فاللغة التى اختارها الشاعر ليعبر بها عن موضع إعجابه، برغم خشونتها، تتجه إلى ذكر نعام يصفه بصيغة النعت «هجنع »(البيت ١١٣). من المفترض أن هذه اللغة تنبه المستمع للمشابهة التى يتسع لها الاستطراد لتشبيه الجمل[١١٩]. وهو تشبيه وظيفته أن يقترب اقترابا خفيا من صورة ظلية لجمل مثقل ثقل الظليم، ومن ثم فلا يقصد التشبيه لذاته، وإنما يعد نوعا من التصوير المجازى.

ومن ملامح التجريب الأكثر لفتا للانتباه خيال ذى الرمة الكلاسيكى الجديد، وعجزه الظاهرى عن مقاومة رغبته فى أن يسبر أغوار المدى الذى استغرقه الموضوع والموتيف الكلاسيكى وعدوله عنه دون أن يهمل الشرعية الكلاسيكية القديمة. وهذا ما نلمسه فى قصيدته السابعة التى تشتمل على ٥٢ بيتا منها ٣١ بيتا تخص الرحلة؛ (الأبيات ٢٢ : ٥٢)، كما يخص النسيب الرثائى منها ٣٠ بيتا (لا يحظى الظعن منها سوى بإشارة باهتة بالغة الاختصار كما فى (البيت ١٤). وبالقطع، يقع موتيف هذه القصيدة ــ الذى يستغرق ١١ بيتا من (البيت ٣٦ : ٤٦) ــ وظيفيا وشكليا داخل قسم الرحلة؛ حيث يلبى الحاجة إلى وجود موضوع فرعى يخص حيوانا بذاته، بوصفه تشبيها مباشرا لراحلة الشاعر التى هى ــ فى الحال الراهنة «الموار» ــ بلا جدال أو لبس «ناقة».

وتصور الرحلة (الأبيات ٢٢ :٣٠) فى بداية الأمر فى سلسلة من اللوحات الوصفية المرسومة تشكيليا لمنظر الصحراء الطبيعى؛ حيث يمتطى الشاعر هذه النضوة التى دأب على ركوبها من قبل المرة تلو المرة. وبالرغم من مطواعية تلك الخلفية وموضوعيتها أو حيادها، فهى تمثل إدراكا شخصيا وخبرة ذاتية تنتمى إلى صاحبها وحسب. ومن غير المباح أن يلجها أحد، ومن يفعل يروع ويلقى الهول والويلات. وعلى هذا الستار الخلفى، وفى مقابله، يتحرك الموضوع الحقيقى موضوع «الموار».

وبينما يظل الطغابس الجبناء مروعين مضروبين بفزعها، يلج الشاعر قلب الصحراء ويمرق مخترقا إياها على سرج نضوة تذهب به أينما يشاء (البيت ٣١) ، قوية منتصبة، حرة عريقة الأصل، مواكبة لراكبها، تلقى بأجرام نفسها على الأهوال (البيت ٣٢) ضخمة البنيان ثبجاء عريضة الفكين [اللحيين]، ولكن يرفع قدرها برغم ذلك أن تآكلت أسنمتها [أو تواضعت قراديدها] ويزينها انضمام حوالبها وانخطاف أحشائها (البيت ٣٣). وهى فى عدوها تهتز وتتبختر وتنسل وتتمهل (البيت ٣٤). وفى الصحراء الواسعة التى يتطاير دقيق غبارها ويضل سواها من النوق الكريمة طريقه ويتفرق، تنسل متخطية إياهم دون أن تتحير (البيت ٣٥).

تلك ناقة الشاعر. وكى يزيد وصفها بما يليق بمقامها، يعمد إلى تلك التشبيهات الممتدة المألوفة فى الرحيل التى عهدناها كثيرا فى القصائد الجاهلية وعهدناها أكثر فى قصائد ذى الرمة نفسه. وهى تشبيهات ذات اكتمال شكلى ذى انبثاقات وتفريعات موضوعية مستقلة.

الجمل الذكر، من ثم، موضوع التشبيه الرئيسى، ويصرح به بقوة وجلاء. لكنه يدين بوضوحه النصى فى المقام الأول لموقعه من القصيدة الذى يمثل خروجا صارخا على ناموسها يقول:

كـأنى إذا انجـابت عن الركب ليلة
على مقرم شاقى السديسين ضارب

خـدب حنا من ظهـره بعـد بدنه
على قصب منضم الشميلة شازب

مـراس الأوابى عن نفـوس عـزيزه
وإلف المتالى [فى] وقلوب السلائب

وأن لم يزل يستسمع العام حوله
ندى صوت مقروع عن العذف عاذب

وفى الشول أتباع مقاحيم برّحت
[به] وامتحان المبرقات الكواذب

يذب القصايا عن شراة كأنها
جماهير تحت المدجنات الهواضب

إذا ما دعاها أوزغت بكراتها
كإيزاغ آثار المدى فى الترائب

عصارة جزء آل حتى كأنما
يلقن بجادى ظهور العراقب

فيلوين بالأذناب خوفا وطاعة
لأشوس نظّار إلى كل راكب

إذا استوجست آذانها استأنست لها
أناسى ملحود لها فى الحواجب

فذاك الذى شبهت بالخرق ناقتى
إذا قلصت بين الفلا والمشارب (١٢٠)

إن الجزء الخاص بالرحلة، شأنه شأن ما فى متناولنا من سياق القصيدة، ينتهى بنبرة أكثر غنائية، هذا بالإضافة إلى وجود موضوع فرعى ثان غير بارز شكليا؛ أعنى موضوع النعامة التى يلتمع بيضها المدفون فى الرمال التماع نجوم الثريا.

بالإضافة إلى الابتكار أو الجدة، ثمة نقطتان مهمتان تتضحان بخصوص الإزاحة الموضوعية فى قصيدة ذى الرمة السابقة. ونبدأ بأنه مما يؤكد فكرتنا المكتسبة تدريجيا، أنه عندما يشار إلى الجمل إشارة نعتية وحسب دون أن تجد الكلمة طريقها إلى النص على الإطلاق، فهذا يعنى وجود حائل أسلوبى ملزم على نحو فعال. لأن ذا الرمة فى هذا الموضع يفسح إلى الجمل مكانا داخل تشبيه ممتد من تشبيهات الرحيل جاعلا إياه بطل موضوع فرعى مقحم وملزم بنائيا، وليس مجرد موضوع للتشبيه وحسب. ويذكرنا هذا بما يجب أن نعرفه كذلك؛ أعنى أنه فى ناموس الموضوعات الكلاسيكية لا يجب أن يصور بطل أى موضوع فرعى غير تصوير نعتى(١٢١).

وبالرغم من ذلك، فوظيفة تشبيه الجمل الشكلية بوصفه موضوعا فرعيا من موضوعات الرحيل فى قصيدة ذى الرمة على خلاف أشد الملاحظات الجوهرية، أعنى أنه - داخل قانون الموضوعات الشعرية ومعجمها وأساليبها وناموسها - لا يجب أن يكون فى هذا الموضع موضوع خاص بالجمل الذكر. والدرس الشكلى الثانى الذى نتلقاه من ذى الرمة أنه مادام الجمل الذكر قد تسلل إلى «رحيل» القصيدة بوصفه موضوعا فرعيا، فالحديث عنه يتم على النحو الذى يتم به الحديث عن حيوان الموضوع الفرعى المحورى المعروف. هكذا، يصير عليه أن ينحو نحو هذا الحيوان فى سلوكه ومجازه الأخلاقى والعضوى، حتى لو ظل موضوع تشبيه الحيوان الأول المتعلق بموضوع الرحيل الرئيسى وبطله، أعنى «الناقة». والتشابهات فى الدور الذى يلعبه من حيث الشكل المرئى والصورة أو الحجم إما أن تكون ثانوية أو بلا أهمية.

ومن حيوانات الرحيل المهيمنة فى الموضوعات الفرعية من القصيدة العربية الكلاسيكية الحمار الوحشى المنفرد الذى يشبه به ذو الرمة فحل إبله فى خصائصه ومعجمه. ويبدو الجمل مثل الحمار الوحشى فى وظيفته الحيوية البيولوجية وفظاظة طباعه متحمسا للعدو، أعجف، لامن الرحلة ولامن الأحمال ولكن من الإنهاك البيولوجى - إذ لا يكون وحيدا أبدا - غيورا، مهموما برعاية قطيعه. ويقع هذا كله فى إطار الرعى الفصلى الموسمى بدءا بالجفاف وندرة الطعام (البيت ٣٧) حتى سقوط الأمطار الغزيرة (البيت ٤١). وينتهى بمشهد يبدو فيه كما لو كان يرعى رعن الجبل (أنفه) (البيت ٤٥)، ذلك المشهد الذى قد يأتى فى موضع متقدم أحيانا، برغم أنه يأتى عادة فى موضع مشيرا بطرف خفى إلى موضوع صيد الحمار الوحشى الذى يختتم به الموضوع الفرعى.

وبالإضافة إلى هذا، فإن جعل الجمل الذكر يلعب دور الحمار الوحشى لم يكن فى ذاته اختيارا اختاره ذو الرمة، ولكنه لجأ إليه بدافع نشأ عن وعيه بما يمليه عليه شكل القصيدة، وما كان ينبغى عليه أن يفعله مادام قد اختار اختياره الحر الجديد مزحزحا الجمل الفحل من الظعن إلى الرحيل؛ حيث صار المشبه الرئيسى بالناقة. وبمجرد أن يحدث هذا الإحلال، فإن الاستعارة تنصب على الحمار الوحشى، كما تنصب على الجمل على نحو متبادل. ومن ثم، فالصدور من الظعن يفرض على الجمل أن يظل على ذكورته ـ دون شك ـ وفى جماعيته، لأنه كان جزءا من قافلة وقطعان قبيلة تتنقل بطول طرقات الترحال الفصلى بحثا عن المرعى، وكذلك كان موضع احتفال عذارى القبيلة المرتحلة. وباختصار، ما كان للجمل أن يلعب دور حيوان آخر يعد أساسيا فى الموضوعات الفرعية أعنى «ثور الوحش»، لأن الثور الوحشى المثال الأوحد من بين حيوانات الصحراء العربية على الحيوان الوقور دائم الانفراد فى عزلته الجليلة. وما كان يمكنه أن يستقى من خصائص جواد ذكر مثلما فعل حميد بن ثور الهلالى فى ظعنه الممتد؛ لأنه بالإضافة إلى كونه غريبا عن الرحيل من الوجهة الدلالية، فالفرس ينتمى إلى مجال الموضوعات الأولية بوصفه نداد «الناقة»، لا بوصفه تشبيها ثانويا مساندا لها.

وهكذا، بتضييقنا الدائرة الشكلية على مثال نصى من الفترة الأموية الواعية بذاتها وعيا متزايدا، لا نؤكد ملاحظتنا الأولى فيما يبدو مجرد بعد لغوى واحد من مسميات الحيوان وحسب، بل يتبين لنا كذلك كثافة نسيج الخيال الشعرى العربى الكلاسيكى وأسلوبه، وكيف ينبغى ـ برغم هذا كله ـ أن تظل تلك الكثافة شفافة تماما.

الهوامش

(١) W. Wright, **A grammar of the Arabic Language**, (Cambridge 1971). Vol i. pp 133 - 34.

(٢) **القرآن الكريم**، النحل، آية ٦.

(٣) أبو الفتح عثمان بن جنى: **الخصائص**، تحقيق: محمد على النجار، القاهرة ١٩٥٢، ص ١٢٣، جـ ٢، ص ص ١٢١، ١٢٢.

(٤) **لسان العرب**، بيروت ١٩٥٦، جـ ١٥، ص ٣٤١٠.

(٥) **سفر التكوين**. ص ٥٤. وانظر كذلك:

W. Gesenius. **Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das alte Testament**, 17 th ed. (Berlin. Göttingen, and Heidelberg, 1954), pp. 303 - 4.

(٦) امرؤ القيس: **الديوان**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، القاهرة ١٩٦٩، ص ١١ (المعلقة، البيت ١١).

(٧) وانظر على سبيل المثال:

A. van den Branden, Les Inscriptions Thamudéennes (Louvain - Heverle, 1950), Pls 5,10,12,14, and F.v. Winnette and G.L.Harding, **Inscriptions from Fifty safaitic Cairns** (Toronto, Buffalo, and London, 1978). esp. pls on pp. 663, 670, 675, 695, 703, 712, 715, 722 727.

حتى فى الفترة المتأخرة نجد شاعرا مثل الشاعر العباسى أبى تمام يرى لناقته أشكالا شبحية لتلال واقعة بين تلال. **الديوان**: تحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة ١٩٧٠، جـ٣، ص ١٥٤

(٨) Gesenius, **Handwörterbuch**, p. 478

(٩) Ibid., p. 54

(١٠) J. Levy. Wörterbuch über die Talmudim und Midruschim nebst Beiträgen van Heinrich Lebreht Fleischer 2 d. . ed. i Goldschmidt (Berlin, Vienna. 1924). vol 3. pp. 436 and 323.

(١١) **M. Jastrow. A Dictionary of the Targumn, the talmud Babli and Ytrushalmi and The Midrashic Literature** (Londan. 1903). vol 2p.867.

(١٢) لاحظ الكلمة الأكادية: ناقُ (نُوآقُ) التى تعنى «يركض»، «يذهب».

(**Chicago Assyrian Dictionary**(Chicago 1980), vol. 11.v. PT.I.P.34).

(١٣) M. Detienne, **the Gardens of Adunis: Spices in Greek Mytholayy**, Trans. Junet L.Loyd (New Jersey, 1977). p. 24ff

(١٤) علاوة على وجود ناقة صالح المأساوى، يمكن أن يضاف إلى هذه الأفكار المرجعية إدراك الناقة الشعرى اللاحق الذى بعدها غراب البين. وكذا يقول الشاعر المخضرم الشماخ:

فظل غـراب البين مـرتبض النسى ... لـــه فى ديار الجارتين نعيق
خـليلى إنـى لايـزال تـروعـنى ... نـواعب تبدو بالفـــراق تـشوق

الشماخ بن ضرار الذبيانى: **الديوان**، تحقيق: صلاح الدين الهادى، القاهرة ١٩٦٨، ص ص ٢٤٢، ٢٤٣.

وكذلك للشاعر الأموى ذى الرمة تبدو النياق:

قـواطع أقـران الصـبابة والهـوى ... من الحى إلا ماتجن الضـمـائر

ذو الرمة **الديوان**، معلى بابلى، دمشق، ط٢ ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤. ص ٣٣٩. بينما عبر محمد بن عبد الله بن رزين، المعروف بأبى الشيص، عن الموضوع بحصافة بالغة وبيان:

مافرق الأحباب بـعد الله إلا الإبـل ... والناس يَدِحَونَ غراب البين لَمّا جهلوا
وما غراب البين إلا ناقة أو جمل

أبو إسحق إبراهيم بن على الحصرى القيروانى: **زهر الآداب وثمرات الألباب**، تحقيق: على محمد البجاوى، القاهرة ١٩٦٩، جـ١، ص ٤٨١.

(١٥) **القرآن الكريم**، الأعراف: آية ٧٧،٧٣، هود: آية ٦٤، الإسراء: آية ٥٩، القمر: آية ٢٧، الشمس: آية ١٣، الشعراء: آية ١٥٥.

(١٦) تم استخدام هذا اللقب غير الجذاب على نحو إيجابى فى سياق هجائى من قبل الشاعر المخضرم الحطيئة. ديوان **الحطيئة**، جمع أبى سعيد السكرى، بيروت ١٩٦٧، ص ١٧١.

(١٧) هذا البيت هو البيت الثالث فى معلقة عنترة، ولهذا ينتمى إلى السياق الشكلى الخاص بنسيب القصيدة. وثمة ورود إضافى لكلمة الناقة فى النسيب، يبرز فى تنقيح معلقة عنترة كما نجد فى **جمهرة أشعار العرب**:

ولقـد حبـست بهـا طويلا ناقـتى ... تـرغـو إلى سفع رواكـد جـثـم

أبو زيد محمد بن أبى الخطاب القرشى: **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق على محمد البجاوى، القاهرة ١٩٦٧(؟) جـ١ ، ص ٤٣١.

(١٨) **المفضليات**: تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، القاهرة ١٩٧٦، ط٥، ق٢٨، صـ ١٥٠، البيت ٧. وجدير بالذكر أنه فى هذا البيت للمثقب العبدى يشار إلى الناقة مباشرة.ويقترن ورود كلمة ناقة فى هذه الحالة بالرحيل، وتصور تصويرا أيقونيا مثل فرس كفرس امرئ القيس الذى يصور فى تلك المعلقة على سبيل المثال.

(١٩) **المفضليات**، البيت ٦ ، ص ٤٣٢. وتلك الوصفية التى ينفرد بها المرقش الأكبر ترد فى سياق النسيب الوصفى، وبرغم ذلك فإن تلك القصيدة مشكوك فى نسبتها أو صحتها النصية.

(٢٠) **المفضليات** ق ٨٩، البيت ١٧، صـ ٣١٥. والسياق هنا للفخر الفردى شأنه شأن الفخر القبلى، وثمة إشارة أخرى لدى الحارث بن ظالم المرى فى **العقد الفريد** لابن عبد ربه، تحقيق أحمد أمين وآخرين، القاهرة ط٢، ١٩٧٣، حـ٥ ص ـ١٤٧.

لعمرى لـــقد حلت بى اليوم ... ناقتى على ناصر من طوع غير خاذل

(٢١) **المفضليات** ق ١١٦، البيت ١٣، ص ٣٩٢. وسياق علقمة سياق رحيل «مباشر».

(٢٢) علقمة بن عبدة الفحل: **الديوان**، تحقيق لطفى الصقال ودرية الخطيب، حلب ١٩٦٩، ص ١٣١. وهنا نجد سياق الأبيات الشكلى سياقا بطوليا، شأنه فى ذلك شأن خصائص القسم الثالث من القصيدة، والبيت نفسه ينسب إلى الشاعر المخضرم ضابئ بن الحارث البرجمى. ولألفريد بلوخ مناقشة مقنعة لمعنى «الشعر» فى هذه الأبيات. انظر «قصيدته» المنشورة فى **الدراسات الآسيوية** رقم ٢، ١٩٤٨ ص ١١٨.

(٢٣) عبيد بن الأبرص: **الديوان**، بيروت، ١٩٥٨، ص ١٤٨. إن السياق الشكلى لهذا البيت، وهو الثانى من أبيات القصيدة العشرة سياق «رثاء» وليس سياق «رحيل»، وهذا بالرغم من التقارب الشديد مع بيت عنترة المذكور.

(٢٤) أوس بن حجر: **الديوان**، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت ط٢، ١٩٦٧، ص ٦٥، ١٠٠. إن سياق المثال الأول سياق «هجاء»، والثانى «رحيل».

(٢٥) بشر بن أبى خازم: **الديوان**، دمشق، ١٩٧٢، ص ١١٦. والسياق «فخر».

(٢٦) **موسوعة الشعر العربى**، تحقيق وتصنيف خليل حاوى، بيروت ١٩٧٤، جـ١، ص٢٠٣.

(٢٧) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ١١٦، ٢٠٦، والمثال الثانى مع ذلك مقتبس من مقطوعة من بيتين فقط، ومشهود بضعفهما.

(٢٨) عدى بن زيد العبادى: **الديوان**، تحقيق محمد جبار المعيد، بغداد ١٩٦٥، ص ١٥٩.

(٢٩) المتلمس الضبعى: **الديوان**، تحقيق حسن كامل الصيرفى، القاهرة ١٩٧٠، ق ٦ ص ١٣٥، ق ١٤ ص ٢٣٥.

(٣٠) لقد أوردت **المفضليات** تنقيح المنخل اليشكرى الكامل للقصيدة التى تشتمل على هذه الأبيات. أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعى **الأصمعيات**، تحقيق محمد شاكر، وعبد السلام هارون، القاهرة ط٢، ١٩٦٤، ق ١٤، ص ٥٨، ٦١.

إنها تشتمل على ٢٤ بيتا، حيث يأتى البيت موضع التساؤل التاسع عشر من حيث الترتيب. وهناك تنقيحات مختلفة لها منطقها الشكلى الخاص، مثل حماسة أبى تمام، أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة ط٢، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٨م حـ٢ ،ص٥٢٩.

وفى الحالة الراهنة يتميز السياق الذى وردت فيه كلمة «ناقة» فى نوعه من مواضعها الأخرى. ومثل هذا الاستعمال المجازى والغنائى المقصودة براعته للناقة من الوجهة الأسلوبية أقرب لغنائية البدوى بعد الجاهلى، ونهجه نحو المجاز ونحو البدوية، بدءاً بالغزل العذرى الأموى، وكذلك شعر الحب البلاطى. وبرغم هذا فقد بقيت ظلال من الارتياب تحوم حول صحة هذه القصيدة وتحقيقاتها وتظهر فى شرح التبريزى للحماسة. وقد اشتملت على خمسة أبيات إضافية تزيد على عدد مافى شرح المرزوقى. أبو تمام: شرح ديوان الحماسة، القاهرة ١٨٧٩ جـ٢، ص ٤٥ : ٤٨.

من الممكن أن يقارن بيت المنخل على وجه الخصوص ببعض الأبيات الرعوية التى قالها الشاعر الأموى كثير عزة، مثل:

ألا ليتنا ياعز كنا لذى غنى ... بعيرين نرعى فى الخلاء ونعزب
كلا نا به عر فمن يرنا يقل ... على حسنها جرباء تعدى وأجرب
وددت وبيت الله أنك بكرة ... هجان وأنى مصعب ثم نهرب

كثير عزة: الديوان، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧١، ص ١٦١، ١٦٢.

وهذا الذى قد أشار إليه ابن رشيق ـ بدوره ـ يقترن بأبيات الفرزدق فى الموضوع ذاته مع اختلافات ضئيلة. العمدة فى محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق محيى الدين عبد الحميد، بيروت، ط٤ ١٩٧٢، جـ٢، ص ١٢٧.

(٣١) أبو الفرج الأصبهانى: **كتاب الأغانى**: تحقيق إبراهيم الإبيارى، القاهرة، ١٣٨٩هـ/ ١٩٧٠م، جـ١٩، ص٦٧١٥.

(٣٢) المرجع السابق، جـ١٠، ص ٣٤٨٦.

(٣٣) الأعشى: **الديوان**، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٢٦.

(٣٤) المرجع السابق ص١٦٦.

(٣٥) أبو العلاء المعرى: **رسالة الغفران**، تحقيق: عائشة عبد الرحمن «بنت الشاطئ»، القاهرة ط٧، ١٩٨١، ص ١٧٦.

(٣٦) أمية بن أبى الصلت: **الديوان**، تحقيق: عبد الحافظ السلطى، دمشق ١٩٧٤، ص ٤٠٦.

(٣٧) كعب بن زهير، **الديوان**، تحقيق: أبى سعيد السكرى، القاهرة ١٩٥٠، ص٨٠. وقد سجل ابن رشيق ورود كلمة «ناقة» مرة أخرى فى شعر كعب بن زهير فى سياق المديح: العمدة، جـ٢، ص ١٣٦.

تحمل الناقة الأدماء معتجراً ... بالبرد كالبدر جلى ليلة الظلم

(٣٨) حسان بن ثابت: **الديوان**، تحقيق: سيد حنفى حسنين، وحسين كامل الصيرفى، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٣٤٦.

(٣٩) عبد البديع صقر: **شاعرات العرب**، الدوحة، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م، ص ٣٠١.

(٤٠) أبو محمد عبد الملك بن هشام: **السيرة** النبوية، القاهرة، ١٩٧٠ [؟] جـ٤، ص ١٤٤٧. من الجدير بالذكر أن البيت نفسه ينسب على نحو غير مقنع تماما للشاعر الجاهلى طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق: درية الخطيب، ولطفى الصقال، دمشق، ١٩٧٥، ص ١٨٩.

(٤١) عمرو بن أحمد الباهلى: **الديوان**، تحقيق: حسين عطوان، دمشق، ١٩٧٠، ص ١٥٤.

(٤٢) المرجع السابق، ص ٦٢.

(٤٣) حميد بن ثور الهلالى: **الديوان**، تحقيق: عبد العزيز الميمنى، القاهرة، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٥م ص ٣٨.

(٤٤) الراعى النميرى: **الديوان**، تحقيق (دينهرت يهرت، بيروت، فيزبادن، ١٩٨٠، ص ١٩٨

(٤٥) ذو الرمة: **الديوان**: ق ٨، ص ٨٨.

ويستعمل ذو الرمة ـ بما فى ذلك البيت السابق ـ كلمة «ناقة» ثمانى مرات على الأقل، منها أربع مرات فيما يدخل شكليا فى إطار الرحيل. والبيت المذكور، ق ٥٥ ص ٥١١، وق ٣٩ ص ٣٨١، وفى القصيدة ذاتها ـ ق ٣٩ ص ٣٨٠ ـ يرد ذكر كلمة ناقة ولكن فى سياق معقد فى إطار موتيف طيف الخيال، والمرات الأربع الأخرى لورودها تقع فى النسيب؛ ق ٥ ص٥٢، ق ٦ ص ٧٢، وق ٤٨ ص ٤٤٥، وق ٦٤ ص ٥٧٠.

(٤٦) **كتاب الأغانى**، جـ٢ ص ٤٢٣. ومما يردد نغما كلاسيكيا أقل أصالة، مانستشعره فى إشارة امرئ القيس التى تنسب كذلك إلى قيس بن الملوح فى قوله:

أآغفر من جرًا كريمة ناقتى ... ووصلى مفروش لوصل منازل

(المرجع السابق، جـ٢ ص ٤٣١).

(٤٧) الشريف الرضى: **الديوان**، بيروت، د.ت.، حـ٢، ص ٤٩، ٥١.

(٤٨) المرجع السابق: ص ٤٣.

(٤٩)المرجع السابق: ص ٤٨.

(٥٠) المرجع السابق جـ١ ص ٢٩٥، البيت ١١.

هذا بالرغم من أنه فى البيت ٩ يظل موتيف الناقة يصور باستخدام التسمية النعتية مثل (مخطومة) أى (المكممة)، وفى جـ٢ ص ٣٦٤ البيت ٢٩.

(٥١) أنظر J. Hammes - Purgstell, "**Das Kamel**" Denkschriften des kaiserlichen Akademie der Wissenschaflen, phil - hist. Klasse,vol.6 (vienna, 1955), p.4.

(٥٢) زهير بن أبى سلمى: **الديوان**، جمع أبى العباس أحمد الشيبانى ثعلب، القاهرة ١٩٦٤، ص ١٢٤.

إن مطلع النسيب فى القصيدة بكل جماله قد يستثير بعض الأسئلة، ولا يعزى هذا على أية حال بسبب طريقة فهم استعارته بقدر مايعزى إلى عدم ملاءمة بيت آخر من القصيدة نفسها، قد عبر عنه فى صيغة مطلع تقليدى، هو البيت الخامس، الذى يرد كأنما يفتتح نسيبا جديدا. وبالإضافة لهذا، فهناك إطار سياقى مختلف يرسمه طفيل الغنوى لهذا الموتيف؛ ففى رواية الشاعر الطفيل نجد الشطر الثانى من بيت زهير يقع شطراً ثانيا من بيته الرابع، ومن السهل أن تبدو حقيقة هذا التنويع لأن المغزى الكلى للاستعارة يتغير.

يقول الطفيل:

وأصبحت قد عنفت بالجهل أهله ... وعرى أفراس الصبا ورواحله

الطفيل الغنوى: **الديوان**، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، بيروت ١٩٦٨، ص ٨٢.

وقد يدفعنا كون زهير معاصرا - يصغر الطفيل - ومعروفا بأنه راويته، لأن نعتبر المصادفة السابقة لتطابق شطرتى البيتين جزءاً من الدربة التقليدية المعهودة داخل سياق «الرواية» والتأليف الشفاهى. ومع ذلك فأسلوب انتزاع شطرات من سياقها لأجل صياغة أبيات ذات فكرة شعرية جديدة يعكس انتقاء شعريا وحساسية جمالية، وهو أمر ليس من باب التأليف الشفاهى وحسب. تماما مثل اللجوء لتجزئة الأبيات من أجل افتتاح تعبير شعرى ممتد واختتامه بشطرة مستعارة واضحة الاقتباس فى كل نهاية. وفى الحال الراهنة يلفتنا بيت زهير على نحو أكثر تميزا بوصفه بلورة غنائية ناجحة لسمات عصر لاحق نوعا ما.

انظر: محمد عبد القادر أحمد: أستاذ مدرسة الصنعة فى الأدب العربى الطفيل الغنوى، حياته و شعره. القاهرة، ١٩٧٩، ص ٦٠ : ٦٥.

(٥٣) **المفضليات**، ص ٣٣.

ولدينا مثل آخر من المفضليات للشاعر الأموى المرار بن المنقذ ص ٨٥:

بين أفراس تناجلن به ... أعوجيات محاضير ضبر

وفى التعليق على نقائض جرير والفرزدق، ثمة إشارة غريبة ترد على نحو مباشر للناقة والفرس. يوردها أبو عبيدة:

بنى يشربى حصنوا أينقاتكم ... وأفراسكم عن نزو أحمر مسهم

حيث تعنى أينقاتكم وأفراسكم بناتكم ونساء عشيرتكم.

نقائض جرير والفرزدق، أنطونى آشلى بيفن، ليدن، ١٩٠٨ : ١٩٠٩، جـ٢، ص ٨٠٧.

(٥٤) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ١١٣. والسياق واحد من سياقات الذم.

(٥٥) عنترة بن شداد: **الديوان**، بيروت، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٦م، ص ٦٩.

(٥٦) **الطرائف الأدبية**، تحقيق: عبد العزيز الميمنى، بيروت [؟] ١٩٧، ص ٩.

(٥٧) **شرح المعلقات السبع**: الزوزنى، بيروت ١٣٨٢هـ/ ١٩٦٣م، ص ١٣٣، البيت ٨٦. والسياق سياق الفخر القبلى. ومن الروايات الأخرى المنقحة للمعلقة مالا يذكر «أفراسا»، بل إن البيت بوصفه وحدة قد عد فى التقليد الشعرى مفتقرا إلى الأصالة، على الأقل فى سياق المعلقة.

(٥٨) **النمر بن تولب: شعره**، تحقيق: نورى حمود القيسى، بغداد، ١٩٦٩[؟] ص ٧٦.

(٥٩) **كتاب الأغانى**: جـ ١٠، ص ٣٥٠٠. (مدخل لدريد بن الصمة).

(٦٠) حسان بن ثابت: **الديوان**، ص ٢٩٦.

(٦١) الطرماح: **الديوان**، تحقيق: عزت حسن، دمشق ١٩٦٨، ص ١٦٠.

(٦٢) وكذا معلقة لبيد، البيت ٥٢ لبيد بن ربيعة العامرى: **الديوان**، بيروت، د.ت، ص ١٧٤.

(٦٣) إن تحليلا أكثر تفصيلا لهذا المظهر سوف يجد مكانه المناسب فى مناقشة مستقلة للموضوع فى «فروسية الطرد» فى القصيدة العربية القديمة.

(٦٤) ابن الكلبى: **أنساب الخيل فى الجاهلية والإسلام وأخبارها**. تحقيق: أحمد زكى، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٥، ٣٢، ٥٨.

(٦٥) أبو محمد الأعرابى (الأسود الغندجانى): **كتاب أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها**. تحقيق: محمد سلطانى، دمشق ١٩٨١، ص ١٥.

إنه من الملاحظ - على سبيل المثال - حين يروى بيت الشاعر المهلهل الطائى أبى مخنف:

أقرب مربط الهطال إنى ... أرى حربا تلقح عن حيال

مايرد على الذهن من معان، فبمجرد أن يلفظ اسم فرسه الهطال يستدعى فى الحال أفكار الخصوبة والتلقيح أو مقابلاتها.

(٦٦) **William Muis, the life of Mahomet** (London, 1861), vol 4, p.334 .

(٦٧) ابن الكلبى: **أنساب الخيل**، ص ١٥.

(٦٨) **المفضليات**، ق ١٣ ص٧٠ البيت٢.

(٦٩) ابن الكلبى: **أنساب الخيل**، ص ٥٥

(٧٠) نفسه. ومع نهاية الفترة الجاهلية نجد الشاعر قيس بن الخطيم يستخدم كلمة فارس استخداما ذا طابع اسمى بمعنى من له أخلاق الفروسية.

انظر: **ديوان قيس بن الخطيم**، تحقيق: ناصر الدين الأسد، القاهرة، ١٩٦٢ ص ٢٦ وص ١٥٣ على وجه الخصوص.

(٧١) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ١٦٢.

هذا الحمار الذى يضايقه الذباب بهجماته يعد تشبيها للثور المختضر، أو بقر الوحش، الذى يعد هدفا للصيد ومطلب الطرد الفروسى، وليس إطار موضوع فرعى يتشعب من رحيل الناقة. وهذا يفسر البقر الوحشى من جانب، واستخدام كلمة «حمار» مباشرة، من جانب آخر.

(٧٢) المرجع السابق ص ٤٥.

(٧٣) عبيد بن الأبرص: **الديوان**، بيروت، ١٩٦٤، ص ٢٨.

(٧٤) **المفضليات**، ص ١٤٤ق ٢٦ البيت ٧٥. وفى هذه الحال نجد السياق سياق الوليمة.

(٧٥) **موسوعة الشعر العربى**، حـ٢، ص ١٥٢.

(٧٦) **المفضليات**، ص ٨٠، ٨١، ق ١٥.

(٧٧) الراعى النميرى: **شعر الراعى النميرى وأخباره**، تحقيق: ناصر الهانى، دمشق، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م، ص١٧.

(٧٨) **المفضليات**، ص ٣١٣، ق ٨٨.

إن الحارث بن ظالم المرى يشير إلى الحمار خارج المجال الموضوعى «الحمار الوحشى» بوصفه موضوعا فرعيا تماما. ومع ذلك فعندما يفعل ذلك يؤكد الخصائص الجوهرية الأخرى الخاصة بالحمار الوحشى كلها، ومن الأهمية بمكان أن الملك المشار إليه هنا هو النعمان ملك الحيرة الموصوف بخصى الحمار، وفحولته - من ثم - هى نفوذه الملكى. لهذا فاختيار ذلك النعت لابد أن يكون له دلالته حتى وإن كان ذا حرون. فمثل هذا الهجاء على درجة كبيرة من التعقيد، كما أنه له نغمة ساخرة، وبالطريقة التى يقضى بها ذلك الحمار - الذى بات ليلته الحزينة يقضم حشيشة النجم - يكاد يشبه محب النسيب الحزين الذى يرعى النجم.

(٧٩) منها قصيدة المرار بن منقذ. **المفضليات** ص ٨٣ ق ١٦ البيت ١٢، وتنسب واحدة أخرى إلى شاعر الحيرة البلاطى، عدى بن زيد العبادى. **ديوان عدى بن زيد العبادى** ص ١٧٤.

(٨٠) ومع ذلك، فعندما تكون أنثى الحمار (الأتان) بطلة الموضوع الفرعى، فمن المتوقع - قياسا على الحمار الوحشى - أن الإشارة إليها تنحو منحى نعتيا مثل أن تدعى «الحقباء» (البيضاء ذات بطن فيها حقبة). وهكذا نجد فى قصيدة الشاعر المخضرم الشماخ بن ضرار الذبيانى. **ديوان الشماخ بن ضرار الذبيانى**، تحقيق: صلاح الدين الهادى، القاهرة، ١٩٦٨ ص ٢٧١ : ٢٨٣، ق ١٤ الأبيات ٢٤ :٣٠.

(٨١) نستشعر التاريخ المتأخر، والكلاسيكية الآخذة فى التفسخ فى معلقة لبيد، فى اختياره «البقرة الوحشية» بدلا من «الثور الوحشى» بطلة لموضوعه الفرعى، بقدر ما تشبه الثور الوحشى فى الدور الأساسى الذى تلعبه، تختلف عنه فى استهلال مشهدها؛ حيث - لامناص - من أن يمتزج فيه الصراع، بل المأساوية بالغنائية. وهذا من شأنه أن يصنع مزاجا أو يخلق جوا يرقق من الصورة الظلية للعزلة البعيدة الجليلة، مثل صورة عزلة الثور الوحشى التى يجب أن تغشاه مادامت قوتها الشعرية باقية على نقائها وبكورتها. ولمحمود عبد الله الجادر، بالفعل، ملاحظات عامة عن البقرة الوحشية التى لايرد ذكرها فى إطارها المستقل - سوى لدى شعراء الفترة الجاهلية المتأخرة، بدءاً بزهير بن أبى سلمى، ولبيد، كذلك لدى الأعشى والنابغة الجعدى - ومع ذلك فهو ينكر نوعية هذا الإطار ومشهده المستقل بالمقارنة لمعالجة موتيف البقرة الوحشية كما ورد فى مفضلية علقمة، رقم ١١٩ الأبيات ١٧، ١٨.

شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، بغداد، ١٩٧٩ ص ٣٦٢.

(٨٢) عبيد بن الأبرص: **الديوان**، ص ٥٢.

(٨٣) النابغة الذبيانى: **الديوان**، تحقيق كرم البستانى، بيروت، د.ت، ص - ٥٣، البيت ٣٨.

(٨٤) أوس بن حجر: **الديوان**، ص ٤٣.

(٨٥) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ٢٢. (المعلقة، البيت ٦٢).

يبلغ عدد مرات ورود (كلمة /اصطلاح) «ثور» فى مجموعها ثلاث مرات فى ديوان هذا الشاعر، مما يجعله أكبر مصدر لنا. وبالرغم من هذا فكل مرة ترد فيها تقع ظاهريا داخل فئة تتطابق مع هدف موضوع الفرس وطرده الفروسى.

انظر: المرجع السابق ص ٢٢، ٣٨، (ومثلها ص ٢٢، ص ١٧٤. وإذا وضعنا الأصل اللغوى فى الاعتبار فقد نضيف مرة رابعة أخرى لورود هذه الكلمة فى إطار الصيد الفروسى لدى امرئ القيس ص ٥٢؛ حيث تفهم الصورة الإملائية لكلمة «صيران» بوصفها «ثيران».

(٨٦) عبيد بن زيد العبادى: **الديوان** ص ١٥٢. و«إران الثيران حول النعاج».

وتجد لدى بشر بن أبى خازم سياق نسيب رعوى مشابه، يقول:

تمشى بها الثيران تردى كأنها ... دهـــاقين أنباط عليها الصوامع

بشر بن أبى خازم: الديوان، ص ١١٣.

(٨٧) ضابئ بن أرطاة البرجمى، فى **الأصمعيات** ص ١٨٠، ق ٦٣.

(٨٨) **كتاب الأغانى**: جـ٢١ص ٧٢٦١، تحت زهير بن جناب. هنا يجب أن نتذكر أن كلمة ثور ترد - بالإضافة إلى ذلك - بمعنى موضع الماء. ومن ثم فـ «روض ثوير» قد تطابق فى المعنى روضة نبع صغير. وهذه الكلمة ترد كذلك بوصفها اسم مكان فى صيغة المعرفة «الثوير». المفضليات: ص ٣٧٣ ق ١١٢ البيت ٦.

(٨٩) إن الأصل اللغوى لكلمة «نعجة» قد يقودنا كذلك لتنويع آخر على الرئم أو الظبى الأبيض. وثمة أصل لغوى دائرى هنا مع ذلك، لأن «رئم العربية هى فى العبرية «رئم» كما فى سفر أيوب، (وكذلك التلمود) فهو ثور جليل، وعلاوة على ذلك - وفى النهاية - يمكن أن نفهمه أو نتخيله الحيوان الخرافى ذا القرن الواحد unicorn.

(٩٠) انظر: محمد عبد الله الجادر: **شعر أوس بن حجر ورواته فى الجاهلية**، ص ٣٦٢.

لمناقشة تكرار ورود الكلمة وتطورها فى الشعر العربى الجاهلى وتنوعات البقرة الوحشية الموضوعية. أما النابغة الجعدى فى قصيدته الرائية (لو صحت نسبتها إليه) فيتم الخروج على التقليد - خروجا شديد المفاجأة - مما يجعل البقرة الوحشية تعانى الضيق والألم العاطفى، مما يبتعد بنا عن الثور الوحشى. وهذا حقيقة - وعلى نحو واضح - معارضة تشتمل فى نهايتها على فن الذم البين الفحش. وثمة بقايا منه فى نقائض جرير والفرزدق، وإن كانت - بالفعل - أقرب لأبى نواس. النابغة الجعدى: شعر النابغة الجعدى، تحقيق: عبد العزيز رباح، دمشق، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م، ص ٣٩ ومايليها، والثور الوحشى ص ١٩٥ مهاة.

إنه ـ من ثم ـ الشاعر الأموى الحق «ذو الرمة» ـ بالرغم من أنه يظل محتفظا بالمهاة فى إطار النسيب ـ لايتردد فى أن يصورها مقترنة بالعناصر الرمزية التى تخص بالرحيل فقط مثل شجرة الأرطى. وهو بهذا يؤكد تماما وبلامواربة الإشارة القيمة للمهاة بوصفها أنثى البقر الوحشى «صواحب الأرطى». ذو الرمة: الديوان، ص٥١٩ ق ٥٧.

(٩١) وهكذا يذكر امرؤ القيس «لقوة صيود» «من العقبان». **الديوان**: ص ٣٨، البيت ٤٩. ومرة أخرى «عقب»، المرجع السابق ص ٩٢، ق ٩، البيت ١٢. وإشارة عبيد بن الأبرص إلى اللقوة يمكن أن توجد فى ديوان هذا الشاعر ص ٢٩. وهدف الصيد فى هذه الحال هو الثعلب. ويصف حسان بن ثابت الصقر فى ديوانه صـ ١٠٩، البيت ١٦. والسياق فى هذه الحال ـ مع ذلك ـ لا يقع فى إطار الحيوان، وإنما فى الفخر الجماعى بعد (موقعة بدر). ويقع الصقر بطل موضوع فرعى، فى قصيدة حميد بن ثور الهلالى، وهو شاعر مخضرم متأخر معاصر لحسان بن ثابت. **ديوان حميد بن ثور الهلالى**: ص ٢٥؛ حيث يكون الهدف حمامة مطوقة أو صغيرها.

(٩٢) فى قصيدة لزهير بن أبى سلمى تصير القطاة تشبيهاً لفرس الشاعر. وتذكر القطاة مباشرة، بينما يذكر الصائد الذى يتعقبها ـ أعنى الصقر أو النسر ـ على نحو غير مباشر، وبصورة نعتية رحبة. وهذا مما يتناسب مع ما يميز الفرس نفسه. انظر: ديوانه، ص ٢٢٤، ٢٤٥.

(٩٣) يراجع محمد عبد الله الجادر هذا العنصر بدقة كافية بالرجوع إلى شعر الحارث بن حلزة، والنابغة الذبيانى، والأفوه الأودى، ومرة بن همام، وبشر بن أبى خازم، وعنترة، وقيس بن الخطيم، وسحيم، ولبيد، انظر له: **شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين**، ص ٣٣٣ ومابعدها.

(٩٤) إن إدراك التلوين القائم لجناحى ذكر النعام، أو ربما لسيقانه، ينعكس فى الجذر ظلم ـ ظالم. وكذلك كان النابغة الذبيانى يعى طبيعة ملمس ريش النعام ونسيجه عندما وصف العذارى بنعومة الملمس مثل البيض، ثم تداعى على ذهنه على الفور النعام فحملنا معه من نواعم إلى ناعم غير مصرح به أى ظليم، يقول:

نواعم مـثل بيـضـات بمحنيـة ... يحـفـزن ظليـمـاً فى نقـا هار

وعلاوة على ذلك فإن اسم محبوبته فى تلك القصيدة هو «نعم».

انظر ديوانه، ص ـ ٥٠ البيت ٢٢ وكذلك الأبيات ١، ٢، ٤، ٦، ٧، ٨، ١٠، ١١، ١٩ لورود الاسم الصريح «نعم».

(٩٥) ويجعل حميد بن ثور الهلالى ـ الذى ربما يكون قد عاش فى الفترة الأموية المبكرة ـ شخصية (اليمامة) ذات طابع رثائى واضح، بل مأساوى؛ إذ يقص قصة يتمها وحرمانها بمحاذاة الموضوع الخاص بالبقرة الوحشية التى سلبت صغيرها، وكتب عليها الأسى والوحدة. ويعود النموذج إلى زهير بن أبى سلمى، ولكن تظل رواية حميد الطويلة بأبياتها الثمانية عشرة مقنعة لأنها تمزج المأساة بعزلة البطل. حميد بن ثور الهلالى: الديوان ص ٢٤: ٢٧.

(٩٦) T. Emil Homerin, "Echoes of a Thisty Oul" ü: JNES 44 (1985): p.p. 165 - 84 .

(٩٧) كذا لدى المثقب العبدى، **المفضليات**، ص ٢٨٨، ق ٦، البيت ١٠.

كـغـزلان خـذلن بذات ضـالٍ ... تنوش الدانيـات من الغـصـون

وكذلك فى المفضليات ص ١٤، ق ٢١، البيت ٩. وانظر تجمعا حقيقيا من مثل تلك الحيوانات.

(٩٨) ولمناقشة رفيعة الثقافة لعنصر الهمة باستبعاد الهموم أو نفيها، انظر:

M.M. Bravman. "Heroic Motifs in Early Arabic literature "Der Islam 33 (1958): 24 ff.

(٩٩) وعندما يتكلم الشاعر العربى القديم عن نفسه وعن جمله فيدخل الجمل فى رؤيته الذاتية، الشخصية ـ على سبيل المثال ـ برغم مجازيته التامة من خلال التشبيه. إن ذلك الجمل يجب أن يكون ناقة، بالرغم من أنه ليس من الضرورى أن يكون مطية الشاعر، وكذا فى قصيدة لبيد: «طلل لخولة بالرسيس قديم». فبعد نسيب من عشرة أبيات، هناك موتيف انتقالى (الأبيات من ١١: ١٦)، هو فى الحقيقة استطراد لما سوف يكون من الوجهة البنائية مخرج هموم نحو الرحيل. والمخرج الاستطرادى الممتد فى هذه القصيدة ـ بالرغم من هذا ـ هو موتيف جملٍ عامل فى بستان نخيل يحمل الماء لقنوات الرى. وهنا كذلك يجب أن يكون الجمل ـ مع هذا ـ مؤنث النوع، لأنه يدل على أعين الشاعر المملوءة بالدموع.

(لبيد بن ربيعة: الديوان، ص ١٥٢، ١٥٣، الأبيات ١١: ١٣).

أما الطريقة التى يطابق بها الشاعر بين «أنيماء» والناقة، فنجدها فى موتيف مشهور يعزى إلى المجنون فى قوله:

فـمـا وجـد أعـرابيـة ... بأكثر منى خرقة وصبابة

قيس بن الملوح: المجنون وديوانه، تحقيق: شوقى إنالجيك، أنقرة ١٩٦٧، ص ٦٤ Sevkiye Inalcik.

وإن كان يعد فى ذاته إعادة تفسير لرثاء متمم بن نويرة:

وما وجد أظآر ثلاث روائم

المفضليات: ص ٢٧٠، الأبيات ٤١: ٤٤. كذلك نجد مايمدنا بدوافع إضافية لبلورة هذا التعريف بالأنيما فى الشعر الأندلسى لدى الشاعر ابن خفاجة؛ الديوان، تحقيق: مصطفى غازى، الإسكندرية، ١٩٦٠، ص ٣٣٣.

(١٠٠) إن ظروف موت دريد بن الصمة تظهر فى مصادر تقليدية متنوعة من بينها **سيرة ابن هشام** جـ ٤ ص ١٣٠٠، و**كتاب الأغانى جـ٢** ص ص ٣٤٦٨، ٣٤٩٥ ومن الإشارات الإضافية التى تكشف عن الدلالة الغنية لمثل تلك الأساطير البطولية أو ما أشبهها، علينا أن نترجم تسليم البطل القديم سيفه لمن يمثل الحاضر الجديد إلى معناه الآخر بوصفه فعلا رمزيا من أفعال الخضوع والإذعان. قد لايكون سوى مصادفة أن هناك شاعرا مخضرما آخر، هو النمر بن تولب، قد امتطى بالمثل جملا ذكرا يقول:

أجـزت إليك سـهـوب الفـلاة ... ورحلى على جـمل مـسـفـر

شعر النمر بن تولب، ص ٦٧.

* الأنيما هى صورة الروح الأنثوية الممثلة لطموحات الذكر (المترجم).

(١٠١) انظر أعلاه ص ٩٧، حيث يصف الشاعر المخضرم حميد بن ثور الهلالى التقاء قافلتين واندماجهما فى قافلة واحدة، حيث لايذكر الجمل وحسب بل النوق كذلك من أجل أن يحقق تأثيرا تصويريا مباشرا وغير مقيد.

(١٠٢) عبيد بن الأبرص: **الديوان** ص ١٣٤.

(١٠٣) قيس بن الخطيم: **الديوان**، تحقيق: ناصر الدين الأسد، بيروت ط ٢، ١٩٦٧، ص ١٠١، ١٠٢. إن طرفة الذى يسبق ابن الخطيم بما يقرب من ١٠٠ عام يضفى على مطلع واحدة من قصائده طابعا أسلوبيا مميزا بأن يدمج موتيف التوقف والظعن بينما يستبدل بدور الشاعر المحبوبة. فالمحبوبة هى التى يدعوها إلى التوقف (أو تعوج) بينما يظل الشاعر ـ إذ يدعوها للتوقف مرة أخيرة ـ كما هو دون توجيه الدعوة إليه. وهنا نستشعر المقارنة الخفية من الشاعر بينه وبين الأطلال المعتادة. يقول:

قفى ودعينا اليوم يابنة مـالك وعـوجى عـلينا من صدور جمالك

طرفة بن العبد: الديوان، ص ٨٦.

(١٠٤) زهير بن أبى سلمى: **الديوان** ص ١٦٤ : ١٦٦. البيت الرابع من رواية الأصمعى، والبيت الثالث من هذه المجموعة المتماسكة موضوعيا من الأبيات قد حذف لأنه استطراد على البيت الثانى، ومن ثم لايفيد فى المناقشة الحالية. إن السؤال عن حقيقة هؤلاء القيان فى بيت زهير الثانى، ومن يهيئ الجمل للظعن فيما هو مألوف موضوعيا، هذا السؤال قد أثار شيئا من الريبة أحاط بجنس من يقوم على خدمته. فصيغة الجمع النحوية تحتمل الإشارة إلى الذكور والإناث معا. وقد تدفعنا معرفتنا بالواقع الاجتماعى من وراء تلك الصورة الشعرية إلى أن نؤثر فى القيان معنى الإماء. ويدعم تلك القراءة بيت علقمة الذى ينتمى إلى جيل الجاهليين السابقين على زهير؛ إذ يقدم علقمة لنا كذلك رواية سابقة لصيغة نمط الظعن الذى يعنينا الآن. وفوق ذلك كله يفسر نوع قيان زهير، بإيثار إماء بوضوح. يقول:

ردّ الإماء جمال الحى فاحتملوا فكـلـهـا بالـتزيـديـات مـعكوم

(علقمة بن عبده الفحل: الديوان، ص ٥١)

عن معنى القيان انظر: على وجه الخصوص: ناصر الدين الأسد **القيان والغناء فى العصر الجاهلى**، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٨.

(١٠٥) أحيانا يذكر الجمل مباشرة داخل استعارة أو تشبيه عندما تستخدم المظاهر الوظيفية والتصويرية الخاصة بالحيوان فى سياقات موضوعية فى غير موضوع الظعن. كذلك يشير الشاعر المحارب عنترة إلى الجمال فى داخل الفخر من خلال وصفه معركة؛ حيث يشبه المحاربون المدججون بالسلاح قافلة جمال تمشى ببطء، تحت ماتحمل من أثقال. يقول:

وسارت جمال نحو أخرى عليهم الحديد كما تمشى الجمال الدوالح

عنترة بن شداد: **الديوان**، ص ٣٨. وكذلك يذكر النابغة الذبيانى الجمال فى سياق وصف معركة: أرقلوا إلى الموت إرقال الجمال المصاعب. الديوان ص ١١. مثلما يفعل عمرو بن امرئ القيس مع تغير صيغى ضئيل فى السياق وفى أسلوب التعبير: **جمهرة أشعار العرب** جـ ٢ ص ٦٦٣. ويفسح لبيد، من جانب آخر ـ للجمل مجالاً فى تشبيه داخل مشهد السيل، **الديوان** ص ١١٠.

(١٠٦) حميد بن ثور الهلالى: **الديوان**، ص هـ:ى من المقدمة.

(١٠٧) المرجع السابق ص ٧: ٣٠. إن موضع حميد بن ثور الهلالى بوصفه سلفا لعمر بن أبى ربيعة يمكن أن يدرك تماما فى قصيدته هذه خاصة بسبب النحو الذى يعالج به موتيف الأوانس الأرستقراطيات اللائى يلازمهن الأحراس. ولهذا قارن مشهد ظعن حميد بقصيدة الغزل الآسر لعمر بن أبى ربيعة التى تبدأ بـ «جارى ناصح بالود بينى وبينها». عمر بن أبى ربيعة **الديوان**، بيروت ١٩٦٦ ص ٢٩٣، ٢٩٤.

(١٠٨) إن حميداً بن ثور الهلالى يؤثر مصطلح «العذارى» على القيان، كما نجد لدى زهير بن أبى سلمى، أو الإماء كما نجد لدى علقمة. انظر هامش ١٠١ السابق. إن اختلاف الاصطلاح الذى اختاره حميد بن ثور له مغزاه وأهميته؛ فعذاراه لم يعدن إماءً من واجبهن ومهارتهن ما يتعلق بعنصر معين يتصل بمنح المتع كالموسيقى على سبيل المثال. بل هن بالأحرى عذارى (أبكار) أو «در غير مثقوب»، وإن ظللن يحتفظن بعنصر المتع المحجوبة (المريبة). ولم يعدن يعرفن بوصفهن جوارى بعد. إن التطور فى وصفهن الجديد جعلهن ـ بجلاء ـ أكثر بلاطية، بوصفهن سيدات فى انتظار شخص ما، أو أرستقراطيات على درجة من الجمال القبلى الواضح. ومنذ هذه الفترة، وعلى هذا النحو من تحرر تلك العذراء التى قد صارت مجرد آنسة لعوب، دخلت شعر الغزل الأموى، لاسيما شعر عمر بن أبى ربيعة.

(١٠٩) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ١٩ : ٢٣، خاصة البيت ٥٨.

(١١٠) حميد بن ثور الهلالى: **الديوان**، ص ١٥، البيت ٣٧.

وما يعنينا هنا فى أغلب الأمر، وبالاقتراب من معنى قيان، أن «صانعات» كن ماهرات. وذلك من بين أشياء أخرى، مثل تصفيف الشعر، وفن «الأناقة».

(١١١) حميد بن ثور الهلالى: **الديوان** ص ١٥، البيت ٣٨. وفى المقام الأول، من حيث الأسلوب، ودون التعويل على الآخرين، نجد أن تصوير ماء المطر الذى اختص به حميد جمل العذارى ينتسب إلى موضوع الفرس هنا. بينما نجد بالنظر التحليلى أن الأصداء التى ينتخبها الشاعر مما يتردد فى قصائد الشعراء الآخرين أكثر التصاقا بالتقليد الشعرى الخاص بالتأليف الشفاهى وبقاعدته الأسلوبية، هذا أكثر من ابتداع شئ نادر أو بلوغه. ويمكن أن نتكلم عن تأثير تلك الأصداء وحسب إذا ماجاءت على نحو متكرر فى قصيدة شاعر بعينه أو فى قصيدة بعينها. وهكذا فلو كانت عذارى حميد فى هذا الموضع وصيفات (مهيئات) يطفن بالجمل كما لو كن فى احتفال دينى لاستجلاب المطر (البيت ٣٨)، فلسوف نجده معروفا قبل حميد لدى امرئ القيس فى الجزء الخاص بالصيد الفروسى فى «عذارى دوار فى ملاء مزيل». أى عذارى يطفن فى زينتهن فى احتفال دينى (المعلقة البيت ٥٨). ولو أن اقتحام امرئ القيس هودج عنيزة ـ الخارج عن موضوع البحث

هو الذى هدد بسقوط الجمل (المعلقة، الأبيات ١٢، ١٤)، فإن بدانة محبوبة حميد وحدها لتكسر عيدان الهودج وتجمل الحمل بل ويهدر تحت الجمل الثقيل (الأبيات ٥٣، ٥٤، ٥٧). كذلك نجد بيت امرئ القيس المشهور بشهوانيته الفاضحة حيث تنحرف له المعشوقة بشق إشباعا لرغبته بينما يظل شقها الآخر لدى رضيعها (المعلقة البيت ١٦) أصداء تتردد فى ظعن حميد. حيث تجد البدوية باهرة الجمال تخفى نصف سحرها فى الهودج، بينما يظل نصفها الآخر - البشر غير المسبورة - فوق أضلاع الجمل العليا (البيت ٥٤). وهنا كذلك يمكن أن نراجع فهمنا لهدير الفحل و (الجرجر) التى تعنى - فى محاكاة صوتية للفعل فى المقام الأول - «قرقرة»، وهى صوت قد يصدره الفحل لأسباب متنوعة لا نستثنى منها المتعة. ومما نلحظ كذلك أنه ليس من سمات التأليف الشفاهى المميزة والمستقرة أن يتكىء شاعر على قصيدة بعينها لشاعر آخر كما يحدث فى الحال الراهنة؛ حيث يسم شاعر مخضرم متأخر جدا نفسه بأنه الممثل للكلاسيكى تماما من بين أسلافه.

(١١٢) فى كل مرة يبرهن ذو الرمة على ذلك - حيث يكون ثم ذكر صريح للجمل - لايكون من الممكن أن يوصف الحيوان وصفا نعتيا استطراديا. ولهذا ففى قصيدته نجد البديل إشارة بارعة لموضوع الافتتاح الاستطرادى المكرس للظعن على نحو صريح. يقول:

أراح فريق جيرتك الجـــمالا ... كـــأنهم يـريدون احتمالا

الديوان: ص ٥١٧، ق ٥٧، البيت ١.

(١١٣) يقدم كعب بن زهير فى واحدة من قصائده موتيف الظعن فى البيت الرابع ويدعه غير مكتمل إعرابيا حتى البيت الثانى عشر، حيث نبلغ ما يكمل الموتيف شكليا، وهوما يعنينا حاليا. يقول:

تبصر خليلى هل ترى من ظعائن ... كنخل القرى أو كالسفين حزائقه

على كل مـعط عطفه مـــتزيـد ... بفـــضل الـزمام أو مروح تواهقه

شرح ديوان كعب بن زهير: ص ١٩١، ١٩٦.

(١١٤) على كل موار أفانين ســـــيره ... شـــــؤو لأبواع الحوادى الروائك

ذو الرمة: **الديوان** ص ٥٠٤، ق ٥٥، البيت ١٣.

فى ظعن ذى الرمة - من ثم - يتردد صدى لمعنى قد اشتهر بالفعل لدى كعب بن زهير، أى عندما يكون الجمل الفحل - فى سياق لاينص عليه - فى سباق مع منافسانه من النياق.

(١١٥) لقد كان ذو الرمة أكثر تدقيقا فى معرفته بروح التقليد البدوى الشعرى القديم وآلياته. وقد أمكنه فى ألفته تلك التى حققت وعيا ذاتيا أن يبدو متمسكا بالأساليب والتقاليد إلى الحد الذى يشير فيه ذلك المصطلح إلى وجود قناع نفسى. ومن ثم فمثل تلك الحساسية - فى الالتزام بالفكرة الإحيائية وعناصرها التى شكلت التقليدية الأدبية - كانت السبب الذى استند إليه ذو الرمة فى إنكاره المعرفة بالقراءة والكتابة ومن ثم وجود ما بعد الشفاهية. كذلك إنكاره تلك الشعريات الأولية التى - بدافع من الرغبة فى الاستمرار فى التقليد الكلاسيكى - أفرزت تفسيرا له وأدت إلى إعادة تفسير تامة له تولدت من باطن هذا التفسير.

(١١٦) ذو الرمة: **الديوان**، ص ٤٠، ٤١.

(١١٧) المرجع السابق، ص ٦٠: ٦٣.

(١١٨) المرجع السابق ص ٨٠: ٨٩.

(١١٩) إن «هجنع» التى يفسرها شارح ديوان ذى الرمة بوصفها ذكر نعام واسع الخطو (منفرج الساقين) تتصل فى أصلها اللغوى وتستدعى صوتيا كلا من: هجان (أى الجمل ذو الأصل الطيب) وهجين (أى الجمل العربى وحيد السنام). ولسوف يكون لهذا الموتيف تأثير سهل على الأذن ذات الحساسية الصوتية، ومن المتوقع فى هذه الحال أن يختص هذا الموتيف بالجمل. وحتى فى الموضوع الفرعى الخاص بالنعام فإنه قد يميل إلى الارتباط البصرى بالجمل. ويشترك فى مواضع أخرى كثيرة فى خصائص وأخلاقيات تنتمى إلى البقرة الوحشية التى تشكل بطل موضوع فرعى يصاغ على نحو نموذج أصلى قوى.

(١٢٠) ذو الرمة: **الديوان**، ص ٨٤: ٨٨.

(١٢١) لو أن القانون الأسلوبى الخاص بالإشارة النعتية نفسه قد انطبق كذلك على ورود التصوير المنقح للجمل الفحل فى الإطار الموضوعى للظعن؛ حيث يمكن للجمل الذكر وحسب - كما عرفنا - أن يكون امتدادا لموتيف فى الرحيل، فمن الممكن للحيوانات من جانب آخر أن تعامل بوصفها أبطالا لموضوعاتها الفرعية الخاصة بها. وهذا هو الفرق بين ذى الرمة فى القصيدة ٧ وموضع المناقشة السابقة عن حميد بن ثور الهلالى (ص١١٧ من المقال ومابعدها). وبحلول الفترة العباسية بدأ ذكر الجمل يرد فى حالات نادرة من مثل استخدام بشار بن برد جملا ذكرا مطية لرحيله. وكذلك يلاحظ قانون الإشارة النعتية هنا - على أية حال - بتوجس شديد. بشار بن برد: **الديوان**، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٤م، جـ ٢، ص ٢٢٨، الأبيات ٣١: ٣٤.

وقد قدم الشاعر الجاهلى بشامة بن الغدير - بالرغم من ذلك - الفرس بالفعل فى وسط قسم الرحيل فى قصيدة. **المفضليات**، ص ٤٠٧، ٤٠٨، ق ١٢٢.

وفى قراءة أبى العلاء المعرى للبيت المجهول:

يشكـوا إلى جـملى طـــول السرى ... صبـــر جمـيل فكلانا مبتلى

(**رسالة الغفران**، ص ٤١٠) يفتقد السياق الوافى الذى يمنحه الدقة الأسلوبية، خارج الموازى القرآنى «صبر جميل»، سورة يوسف، آية ١٨.

وقد تسهم - على أحسن حال - فى المناقشة الغامضة التى تأخذ فى الاعتبار إعراب السورة القرآنية (راجع: **النحو**، جـ ٢، ص ٢٦٣، ٢٦٤). ولو افترضنا أن البيت قد «صيغ» من أجل ملاءمة التعبير القرآنى، فإن استخدام كلمة جمل يصبح مجرد تورية، وكذا تبريرا ذاتيا خاليا من تعقيدات دلالية أخرى.

الأنواع فى تعارضها:

النسيب والفخر

هـ. ڤان جلدر *

مع تقديم الشكر للدراسات المتعددة [1]، التى أنجزت فى العقود القليلة الماضية؛ حيث تناول المستعربون القصيدة الكلاسيكية «المعيارية» التى تتألف من النسيب، والرحيل أو وصف الجمل، يليهما الفخر أو المديح أو كلاهما، ويجتمعان أحيانا مع الهجاء. وقد أوضحت هذه الدراسات، بطرق مختلفة، وعلى نحو مقنع غالبا، كيف يمكن تفسير هذه القصائد ـ التى تبدو غير مسبوكة وغير مترابطة ـ كأبنية مسبوكة وموحدة. إلا أننى لا أعتقد أن التناول الذى اقترحته هذه الدراسات يناسب كل القصائد القائمة على التوليف.

ومن المؤكد أن تجاور النسيب والغزل والهجاء واحدة من أكثر السمات إرباكا فى القصائد العربية الكلاسيكية، تجاور شعر الحب الرقيق الأسيان العفيف، مع شعر الذم المرير المقذع الفاحش. لاعلاقة بين الغرضين بالمرة، وهما يستخدمان أنماطا متعارضة فى الوصف، ومع ذلك كثيرا ما وجدا معا، ودونما محاولة للانتقال المنطقى. إننى أتحدث، إذن، عن قصائد شبيهة بتلك التى سخر منها هوراس فى (فن الشعر):

«هل يمكنك أن تمنع أصدقاءك من الضحك حين يرون قصيدة مثل الرسم الذى يركب رقبة حصان على رأس إنسان، أو مثل الشئ الذى يبدأ بالقمة كأنه امرأة جميلة، لكنه ينتهى ـ وياللهول ـ بسمكة فظيعة».

ربما يتساءل المرء، كيف أمكن لهذه الظاهرة أن تنشأ ويظل الشعراء يمارسونها زمنا طويلا، وكيف أعجب بها النقاد القدماء، وكيف يمكن لنظريات النوع الحديثة ـ التى تسعى إلى مصداق كونى ـ أن تتعامل معها.

إذا سلمنا بطبيعة القصيدة القديمة القائمة على تعدد الأغراض (وليست أصولها واضحة تماما)، حينئذ لن تصعب الإجابة عن السؤال الأول: كيف جاءت مثل

---

*ترجمة خيرى دومة قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة القاهرة عن:

Journal of Arabic Literature,xx1, 1990.

هذه القصائد إلى الوجود. يبدو واضحا بالنسبة إليّ أن الشكل المخصوص المسمى «النسيب مع الهجاء» قد نشأ إلى حد ما بالمصادفة، ولم يتم إبداعه عن وعى باعتباره كلا فنيا واحدا يضم جزأين متعارضين تماما: مقطع استروفى *مع مقطع استروفى مضاد، شئ قريب من مسرحية القناع الجاكوبية الإنجليزية مع مسرحية القناع الساخرة الجروتسكية المضادة. وليس للمرء أن يقارنها بالقصيدة الجاهلية الكلاسيكية؛ حيث تتكامل التقابلات والتعارضات فى الغالب ـ وليس له أن يقارنها بقصيدة المدح العباسية كما درسها سبريل وآخرون [٢]. بل إننى أعتقد ـ على العكس ـ أن قصيدة «النسيب ـ و ـ الهجاء» هى نتاج لمزج عناصر متباينة مع مرور الزمن، مع تخل عن عناصر أخرى، عملية تضمين واستبعاد، إضافة وحذف.

فى العصر الجاهلى كان الهجاء يأخذ إما شكل مقطوعات (إبيجرامات) صغيرة، أو يتم تركيبه مع الفخر والوصف فى قصيدة متعددة الأغراض، وهنا لا يتعارض بحدة مع النسيب فى المقدمة. وفى زمن النبى (صلعم) طور شعراء مثل حسان بن ثابت والحطيئة قصيدة الهجاء التى يكون الهجاء فيها هو الغرض الرئيسى. وحتى حين بدأوا القصيدة بالنسيب، كان التعارض خفيفا نسبيا؛ ذلك أن الأنواع الهجائية الأكثر فحشا كانت لاتزال مقصورة على الإبيجرامات القصيرة [٣].

غير أن هذه الأنواع الفاحشة سرعان ما اجتاحت القصيدة، بينما بقى النسيب كما هو. وفى زمن جرير والفرزدق، كان يمكن لقصيدة معينة أن تجمع بين خانات شديدة الاختلاف، من شعر الحب العفيف إلى القذف العلنى، رغم أن القاعدة كانت لاتزال تتجنب الانتقالات الفجائية من النقيض إلى النقيض، وكان الانتقال التدريجى يتم بواسطة الفخر والأشكال النبيلة من الهجاء. وفى زمن الشعراء المحدثين كان يمكن للجزء الطللى أو النسيب أن يركب مع أى غرض أو خانة، ويشكل بهذا قصيدة مقبولة. لقد كانت الصفحات

* الاستروفية مقطع أو مجموعة من الأبيات التى تغنيها الجوقة فى بداية المسرحية.

والأبيات الانتقالية ضرورية على كل حال، رغم أنه قد تم إسقاطها فى الغالب. لقد بدا أنه يمكن استبعادها، وكان يكفى أنه «يمكن» تضمينها، مع أنه لا حاجة لأن نغفل ذلك فى الواقع. وأحيانا، كانت الانتقالات أوجز ما تكون: ارتباطات طفيفة، كأن يقول بشار ـ بعد صفحة عن الحب والمرأة ـ «لا تكن كابن نهيا» أو «لا تكن كـ «عجرد»»، ويأخذ بعدها فى الهجاء[٤].

وعلى أية حال، لم يكن هناك غالبا انتقالة مهما يكن نوعها، لم يكن هناك حتى صيغة؛ فأبو نواس ـ على سبيل المثال ـ يبدأ قصيدة مكونة من عشرين بيتا ضد قبيلتى تميم وأسد بجزء طللى:

١ ـ ألا حى أطلالا بسيحان فالعزب
إلى برع فالبئر بئر أبى زغب
٢ ـ تمر بها عفر الظباء كأنها
أخاريد من روم يقسمن فى نهب
٥ ـ منازل كانت من جذام وفرتنى
وتربهما هند فأبرحت من ترب
٦ ـ إذا ما تميمى أتاك مفاخرا
فقل عد عن ذا، كيف أكلك للضب
٧ ـ تفاخر أبناء الملوك سفاهة
وبولك يجرى فوق ساقك والكعب[٥]

فى القصيدة المعيارية يكون النسيب متبوعا بنوع من مدح الذات أو الفخر، قبل الهجاء. أما هنا، فالشاعر يستغنى عن الفخر من حيث هو غرض انتقالى، ويبدأ فى الهجاء مباشرة؛ إذ يسهل مزج الهجاء الموجه ضد القبائل مع الفخر القبلى. فلنأخذ مثالا ابن الرومى الذى يفتتح قصيدة له بسبعة أبيات من الغزل تنتهى بما يلى:

٦ ـ لى مدلج فى الصدود ليالِ
ليس نومى فيهن غير غشاش
٧ ـ وفؤاد مضنى، وشوق قديم
وهوى كامن وسقمى فاشى

٨ ـ عـد عن ذكـره وسم نفطويه

بقــواف من الهـجــاء فــواشى

١١ ـ علج سوء يهش للحادر للعبـ

ـل العظيم الجردان أى اهتشاش(٦)

ليس الهجاء هنا هجاء قبليا بل هجاء شخصى، ذلك أن الأبيات القليلة فى نهاية القصيدة كانت فى مدح النفس، حيث يفخر الشاعر ببراعته بوصفه شاعرا.

ولا تتوفر إشارات كثيرة إلى أن الشعراء أنفسهم، أو النقاد فى ذلك الزمان، كانوا يرون أى شئ زائد عن المطلوب فى القصائد من هذا النوع. كانوا يناقشون أحيانا تنافر أغراض معينة فى قصيدة ما، ولكن كان الرثاء عادة هو الذى يشار إليه، باعتبار أنه من غير الملائم أن تتخذ منه مقدمة لشعر الحب. يلاحظ ابن رشيق ـ على سبيل المثال ـ أنه «ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبا ، كما يصنعون ذلك فى المدح والهجاء»(٧).

ويجد حازم القرطاجنى أيضاً أن النسيب غير متسق أو «منعقد» مع الرثاء (٨).

لقد أعلن نقاد كثيرون أن شعراء مجيدين أهملوا النسيب فى أنواع معينة من قصائد المدح، خاصة فى القصيدة الاحتفالية التى توضع بمناسبة الأحداث العسكرية والبطولية الخطيرة، مثل الانتصار والاستيلاء على الحصون.. إلخ. ويذكر ابن الأثير مبررين لذلك : إذ لم يكن الناس يتوقون إلى السماع عن تلك الأحداث فحسب، بل إن موضوع الحب الرقيق كان يتنافر والوصف الخشن الغليظ فى المديح، الذى هو عكس أو «ضد» الغزل(٩).

ومهما يكن من أمر، فإنهم حينما أدانوا «التنافر» فى الوصف أو عدم التناغم فى البنية (كان من بين المصطلحات المستخدمة «التفاوت» و«التنافر»)، كانت ملاحظاتهم تنطبق على أبيات داخل جزء من القصيدة، وليس على الأجزاء المكونة نفسها (١٠).

ومع ذلك، يمكن أن نتبين إشارة النقد الخاص بقصيدة «النسيب ـ الهجاء» فى قصيدة قصيرة لابن الرومى أنقلها هنا كاملة (١١):

ـ ألم تر أننى قبل الهـجـاء

أقـدم فى أوائلهـا نسـيـبـا

ـ لتخرق فى المسامع ثم يتلو

هجائى محرقا يكوى القلوبا

ـ كصاعقات أتت فى إثر غيث

وضحك البيض تتبعه نحيبا

ـ عجبت لمن تمرس بى اغترارا

أتاح لنفسه سهـمـا مصيبا

ـ سأرهق من تعرض لى صعودا

وأكوى من مياسمى الجنوبا

تطرح هذه القصيدة البسيطة مجموعة من النقاط المهمة، ولنبدأ من البيت الأول: هناك بعض الغموض فى كلمة «أهاجى»، هل تعنى «قصائد الهجاء» بما فيها من نسيب؟ أم أنها تعنى فقط الأجزاء الهجائية من تلك القصائد، ودون النسيب؟ يدعم التفسير الأخير حرف الجر «قبل»*، والفعل «أقدم»، ولكن «فى أوائلها» تشير إلى التفسير الأول. ما الفاعل بالضبط للفعل «لتخرق»؟ إنه النسيب الذى يفترض فيه أنه يفتح الآذان. ولكن إذا لم تتحول «تخرق» إلى «يخرق» وجوبا، فإن النسيب فى البيت الأول لا يمكن أن يكون فاعلا من الوجهة النحوية. بل إن الوصف العدوانى «يثقب، يخترق» أكثر ملاءمة للأهاجى (قارن مع «السهم» فى البيت الرابع)، رغم أنه من التزيد فى هذه الحالة وجوب أن يتبعها (ثم يتلو هجائى..).

«البيض» فى البيت الثالث إما أن تكون البنات والنسوة الجميلات، أو السيوف التى تشبه لمعتها الضحك

* هكذا وردت فى الأصل الإنجليزى.

ـ وكلمة «بيض» اصطلاح شديد الشيوع «للسيوف». ولا أعتقد أن فكرة السيوف الضاحكة كانت مطردة، وإنما كانت السيوف تقارن عادة بالتماعات البرق، ويقارن البرق بالضحك (راجع القواميس)، ولذلك كان من السهل اتخاذ هذه الخطوة.

لقد تم تفسير الأبيات تقريبا، كأنها اعتذار عن الجمع بين النسيب والهجاء، كأن الشاعر يريد أن يبرر هذا إزاء ناقد غير مسمى، أو إزاء نفسه لا فرق. والأبيات شديدة المهارة. ليس ذلك فقط لأن ابن الرومى يحيل إلى التفسير المعتاد لوقوع شعر الحب فى البداية، أى فتح الأسماع وجعل الجمهور متقبلا لما سيلى، ماضيا من المسامع إلى القلوب، بل لأنه أيضا يبتكر ليضع ارتباطا بين الصيغتين بطرق ثلاث مختلفة: الأولى.. التشبيه المستمد من الطبيعة: المطر والبرق أو الماء والنار، ثم التشبيه المأخوذ من الحرب: بهاء السيف الذى يفضى إلى الموت، وأخيرا وبالكلمات نفسها تبدل ضحك البنات إلى نحيب. إن الكلمة المفتاح فى البيت الثالث «بيض» تحيل ـ فى الوقت نفسه ـ إلى البنات فى حالة النسيب وإلى السلاح فى حالة الهجاء. وهناك شئ آخر غامض فى هذا البيت، لقد تأسست ترجمتى على قراءة «وضحكِ»، ومازالت الإضافة معتمدة على «وضحكٍ»، ونجد فى طبعة نصار، من ناحية أخرى، «وضحكُ»، وحينئذ يكون الشطر الثانى جملة مستقلة «وضحك البيد يتبعه نحيب»، وهو شطر يقرر ـ أو يتظاهر بإقرار ـ حقيقة عامة. فيبدو كأن الشاعر يقول: «لا تتعجب من أن شعر الحب عندى يتبعه هجاء، فأهم من هذا أن ضحك السيوف اللامعة لابد أن يتبعه النحيب».

فى البيت التالى يعلن الشاعر نفسه عن دهشته لتهور أولئك الذين يجرؤون على إثارة غضبه، ويبدو ـ ضمنا ـ أنه نظرا لهذا السلوك غير المتوقع يجب على المجرمين أن يدخلوا فى دهشة بغيضة حين يستمعون لقصائده. وأخيرا، يختم قصيدته البسيطة ختاما بليغا، من خلال عبارات قرآنية ـ لا عبارة واحدة، بل عبارتان كما يعتقد محقق الديوان [١٢]، كأن العقاب بهجائه له طابع إلهى.

وفى النهاية، ومهما يكن من أمر، ورغم مهارة الشاعر فى هذا الجمع القصير بين تبرير الذات والتهديد، ظل هناك شئ زائد من وجهة نظر الجمهور. عادة كان يتم تدعيم شعر الحب لكى يضع الحاكم فى حالة مزاجية مميزة إزاء الشاعر (ونحن نفكر هنا فى الصفحة التى تقتبس غالبا عن ابن قتيبة حول القصيدة). كما أنه يمكن للمرء أن يتخيل أن جمهورا نزيها سيستميله النسيب الرقيق حتى يقبل تشويه الشاعر سمعة شخص آخر. أما فى قصيدة ابن الرومى، فالمسامع تخترق والقلوب تكوى، ويشار إلى هذا فى بيت واحد، وينسب هذا بوضوح إلى الشخص نفسه: ضحية الهجاء، وليس إلى جمهور ترجى استمالته. ما يصفه ابن الرومى هنا شكل من أشكال الخداع؛ إنه يسعى إلى الخداع أكثر مما يسعى إلى التلقى. والنوعان ليسا فى حالة تعارض ولكنهما أيضا فى حالة تعارض.

قد يثار السؤال عما إذا كان هذا التبرير مناسبا، عما إذا كان البرق أكثر روعة وأشد خطورة بعد المطر، عما إذا كان الاستماع لشعر الحب المعسول يجعل المرء أكثر تقبلا للسخرية المرة والبذاءة القذرة، حتى حينما لا يكون الشخص نفسه هو موضوع الهجاء بل مجرد جزء من جمهور عام.

ربما تكون هناك طرق لشرح أو تبرير الجمع بين النسيب والفخر. ومن السهل أن نكتشف روابط فى الموضوع بين شعر الحب والهجاء. والحالة الواضحة لهذا هى حالة النسيب الذى يكون وصف المغامرات العاطفية فيه متضمنا نساء الخصوم، وهو النمط الذى اشتهر به ابن قيس الرقيات. ومن الممكن أن نرى ـ فى الجزء الذى ترجمناه عن أبى نواس سابقا ـ بعض المواضع على الأقل من التى تعرف بجنوب الجزيرة العربية، وهى مواضع غير عادية فى القصيدة التقليدية، ومن المحتمل أن

تكون ذات دلالة؛ لأن القصيدة تهاجم من يسمون بعرب الشمال. وقد فعل ابن جنى شيئا شبيها فى تعليقه على قصيدة للمتنبى تتألف من نسيب (أو على الأقل صفحة حول الحب)، وجزء أخلاقى، وهجاء مقزع لابن كيغلغ فى البيتين الثانى والثالث كما يلى [١٣]:

٢ ـ يا أخت معتنق الفوارس فى الوغى
لأخـــوك ثـم أرقُّ مـنـك وأرحـم

٣ ـ يرنو إليك مع العفـــاف وعنده
أن المجوس تصيب فيـمـا تحكم

ووفقا لابن جنى، فإن الشاعر هنا يتهم خصمه باللواط وغشيان المحارم. ومع ذلك، فإن معلقين آخرين يشيرون إلى أن «العناق» استعارة، وأن موتيفة غشيان المحارم سبق تقديمها فى قصائد ليس فيها شئ يتعلق بالهجاء. وأعتقد أنهم على صواب، رغم إعجابى بسعى ابن جنى لجعل القصيدة تبدو أكثر تماسكا [١٤]. ولكن حتى لو كان على صواب هنا، فستكون القصيدة حالة استثنائية، لعدم وجود ترابط واضح فى الغالبية العظمى من مثل هذه القصائد.

هناك تفسير آخر لظاهرة النسيب نجده فى النقد التقليدى: أن النسيب «مفتاح القصيدة»؛ فهو يساعد فى إطلاق العنان لما سيأتى. وعندما سئل ابن الرومى عما يفعله حين يتوقف، أجاب بأن شعر الحب يعينه على افتتاح القصيدة «ولعمرى إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القـصـيـدة، فـقـد ولج من البـاب، ووضع رجله فى الركاب» [١٥]. وحكى فى (كتاب الأغانى) أن الشاعر المتوكل الليثى الذى عاش فى النصف الثانى من القرن السابع قد عانى من العقبة التى تواجه الكاتب عند محاولة إنشاء قصيدة هجاء، ثم تصادف أن التقى امرأة جميلة فطلبت منه أن يصفها فى نسيبه:

«فقال: أسفرى، ففعلت فكرّ طرفه فى وجهها مصعدا ومصوبا، ثم تلثمت وولت عنه، فاطرد له القول الذى كان استصعب عليه فى هجاء عكرمة وافتتحه بالنسيب..» [١٦].

ومن الواضح أن النسيب لم يوضع هنا من أجل المرأة (التى ذهبت لحال سبيلها على كل حال)، ولا من أجل عكرمة، بل من أجل الشاعر نفسه، وإلى حد ما من أجل جمهور أوسع.

ويبدو لى أن للتفسيرين السابقين معا بعض المصداق: النسيب باعتباره شكلا من أشكال استنفار الخير لدى الجمهور، والنسيب باعتباره نوعا من المحفز أو المسهل للشاعر. ولابد للمرء أن يضيف إلى ذلك تفسيرا ثالثا: أن الشعراء بدأوا قصائدهم بالنسيب، لأن ذلك كان شيئا جاهزا، كان الشئ الذى يفعله الشعراء منذ قرون. وفى العصر العباسى كان هناك وعى متزايد بأن هذا العرف كان أثرا باقيا. ولقد سخر أبو نواس من هذا العرف، بما عرف عنه من «الموتيفة المضادة للنسيب». وبدأ المتنبى قصيدة من قصائد المدح قائلا «إذا كان مدح فالنسيب المقدم.. أكلُّ فصيح قال شعرا متيم» [١٧]، غير أن هذا العرف استمر فى قصيدة المدح. ويعترف على ابن خلف، فى القرن الحادى عشر، بأن شعر الحب والغرام لم يكن ملائما حقا للموقف المهيب الخاص بإلقاء قصيدة المدح. ولكنه مع ذلك يدافع عن ممارسته لأسباب معتادة [١٨].

ومهما يكن من أمر، فإن اجتماع النسيب والهجاء سيصبح نادرا بمرور الزمن. ونحن نجد أمثلة فى أعمال الشعراء المحدثين الكبار: بشار، وأبى نواس، والمتنبى، وابن الرومى ولكن فى ديوان المتنبى، فى القرن العاشر، لا توجد حالة واحدة للتجاور الصارخ للحب والهجاء. ليس سوى حالة واحدة لبداية مفاجئة بالجانب الهجائى: القصيدة المشار إليها سابقا عن ابن كيغلغ، التى سأعود إليها لاحقا. ولدى انطباع بأن شعراء آخرين، من القرن العاشر فصاعدا، قد نأوا بأنفسهم عن مثل هذا الانتقال المفاجئ من شعر الحب إلى الهجاء، ونأوا عموما عن

الجمع بين هذين الغرضين فى قصيدة واحدة. إن الشكل المعيارى لقصيدة الهجاء هو القصيدة القصيرة (الإبيجرامية)، حتى حين تكون القصيدة طويلة تكون وحيدة الغرض. والحق أنه رغم أننا رأينا ابن الرومى يدافع عن قصيدة «النسيب - مع - الهجاء»، فإن قصيدة الهجاء وحيدة الغرض كانت أكثر اطرادا فى ديوانه هو أيضا.

وإذا ما تم اختيار شكل القصيدة متعددة الأغراض للهجاء، فإن المقدمة الغزلية تكون أحيانا ساخرة، كما فى القصيدة الشهيرة لابن عنين بعنوان «مقراض الأعراض» الموجهة ضد أهل دمشق؛ القصيدة التى عاقبه بسببها صلاح الدين:

ـ أضالع تنطوى على كرب
ومقلة مستهلة الغرب
ـ شوقا إلى ساكنى دمشق فلا
عدت رباها مواطر السحب[19]

من المزاعم الشائعة أن النقد الأدبى والنظرية الأدبية العربية التقليدية لم تكن ذات جدوى على الدوام، خاصة فيما يتعلق ببنية القصيدة وأجزائها، أو فيما يتصل بتصنيف الأنواع. قد يكون هذا صحيحا، لكن يبدو لى أيضا أن نظريات النوع الحديثة وتاريخ الأنواع، بكل ضجتها المنهجية وتقنياتها النقدية المعقدة، لا تلائمنا فى الغالب ولا تلائم دارس الأدب العربى الكلاسيكى فيما يتعلق بقضايا التقييم والتصنيف. والسبب، بطبيعة الحال، هو أن هذه النظريات لا تنظر إلى أبعد من صورة الأدب الغربى المعتاد، وهى الصورة التى تتضمن الآداب اليونانية والرومانية الكلاسيكية والأدب الأوروبى والأمريكى الحديث. فلايزال الثالوث المقدس: ملحمة/ شعر غنائى/ دراما يلوح بقوة فى معظم نظريات النوع الحديثة، حتى ولو بمهاجمته. إن كل النظريات الغربية تقريبا تسلم بأن القصيدة مسبوكة بطريقة ما، وربما كان معظمها يؤيد الرأى القائل - بعبارة ويلك و وارين - أن «أعلى قيمة للقصيدة حين يكون نظامها فى أحكم صورة»[20]. صحيح أن أصواتا معارضة قد تسمع، كما هو الحال عندما نسمع تيرى إيجلتون وهو يقول فى (مقدمة فى نظرية الأدب) ١٩٨٣: «من المؤكد أنه لا يوجد مبرر لأن نفترض أن الأعمال الأدبية يؤلف - أو ينبغى أن يؤلف - كل منها كلا متناغما»[21]. أما فى النقد التطبيقى والتحليلات الأدبية، فإن مثل هذه المواقف تكون أقل حضورا منها فى الدراسات النظرية. وأنا نفسى أجد أن من الصعب - حين أدرس أو أقيم القصائد العربية - أن أقاوم الرغبة فى البحث عن السبك والوحدة، رغم أننى الآن واع بأن الأكثر جدوى هو أن أستبدل «بيت الشعر» أو «الصفحة» بـ «القصيدة». كما أن على المرء، بدلا من البحث عن نظام محكم داخل القصيدة - أن يبحث عن ارتباطات نصية محكمة. إن بيت النسيب، على سبيل المثال، يرتبط فى الغالب مع أبيات من قصائد أخرى، وعلى نحو استبدالى، أكثر مما يرتبط بالأبيات الأخرى فى القصيدة نفسها، وعلى نحو سياقى.

أعتقد أننا يمكن أن نرى مماثلة مفيدة بين القصيدة وأجزائها من ناحية وبين الوجبة ومقاديرها من ناحية أخرى. إن نظام الأجزاء المكونة نظام تقليدى، لكن هناك قدرا كبيرا من الاختيار وإمكان التنويع؛ فقد تجئ المحبوبة فى النهاية (حسن الختام) أو فى البداية، بوصفها نوعا من فاتح الشهية (النسيب). غير أنه من غير المعتاد تماما، فى ثقافتنا، أن نتناول حلوى قبل اللحم والخضار، أو أن نجد الهجاء متبوعا بشعر الحب فى قصيدة واحدة. وعلى حين نستمتع بالشئ الكامل (القصيدة أو الوجبة)، فمن الممكن بالطبع أن تصدمنا العلاقة المتناغمة بين الأجزاء المتتابعة، جمعها الرائع بين الأذواق والنكهات المتعارضة والمتشابهة. لكن الأكثر حدوثا هو أن ينشغل المرء - على نحو استبدالى - بأطباق متشابهة أو متساوية، لكنها غائبة.. أطباق كان قد استمتع بها مرة، وذلك من خلال

المقارنة. بل إن الأكثر حدوثا من ذلك ألا يتأمل المرء الكل ولا يقارن الأجزاء الحاضرة بالغائبة، إنه فقط يتذوق كل قطعة على نحو عارض. ومن المثير أن نقارن مثل هذه الاستعارات المطبخية أو الخاصة بالتذوق فى الأدب الغربى (حيث جاءت كلمة الهجاء satire من كلمة «الساتورا» اللاتينية أى مسبحة الدراويش *) وحيث يميز شاليجر أربعة أو خمسة أنواع من الإبيجراما: (العسل، والمراره، والملح، والخل، والنتن) نقارن هذه الاستعارات بالاصطلاحات النقدية العربية؛ حيث نجد «للملاحة» إيحاءات مختلفة عن «الملوحة»، إذ إنها أكثر ارتباطا «بالحلاوة» و «العذوبة»، وعلى عكس مثيلتها فى الغرب.

ومع التسليم بأن النظرية العربية التقليدية ليس لديها الكثير لتقدمه من خلال تفسير ووصف قصائد «الحلو ـ والمر» التى ندرسها، يبدو أن الدراسات الحديثة هى الأخرى لن تتقدم بنا خطوة إلى الأمام. إن أفضل كتاب أعرفه عن نظرية النوع هو الكتاب السهل للأستير فاولر (أنواع الأدب: مقدمة لنظرية الأنواع والصيغ) المطبوع فى عام ١٩٨٢. وفى الفصل المعنون «تحولات النوع»[٢٢]، وحول العمليات التى قد يتغير بها النوع، يحدد فاولر العمليات التالية: التجميع (على سبيل المثال مسرحية القناع الإليزابثية التى تجمع بين المسرحية الصامتة،والحفلة التنكرية، والمهرجان، والتسلية)،والتنضيد (حين يتم تجميع السونيتات فى حلقة واحدة) والتضمين (مثل وجود عبارة مأثورة فى قصيدة حب، أو وجود خرافة فى حلقة معجزات) والخليط النوعى (على سبيل المثال خلط البطولى بالرعوى)، أما أوضح الأشكال فهو التهجين، كما فى السونيت المكونة من إبيجرامات، أو التراجيكوميديا.

لن أحاول أن أحدد كيف يمكن للمرء أن يشخص القصيدة الجاهلية على أساس من هذا التصنيف، فنحن لا نعرف حول أصولها ما فيه الكفاية، لكى نقول إن طبيعتها المتعددة الأغراض جاءت نتيجة للتجميع أو التنضيد أو التضمين. إن قصيدة «النسيب ـ الهجاء» لم تنشأ نتيجة للتجميع أو التنضيد على كل حال، وليس هناك مسألة مزج أو تضمين، باستثناء الجزء الهجائى؛ حيث يتطفل أسلوب الأهجية و أغراضها على بنية القصيدة. أما فيما يتصل بشكل القصيدة الكلية، فأود أن أضيف فصيلة لم يشر إليها فاولر، وهى الإقصاء أو الإبعاد، لأننى أؤكد أن الأغراض الانتقالية فى الأشكال الباكرة استغنى عنها فى القصائد التى ندرسها هنا.

وأعترف فى الوقت نفسه بأن القضايا ليست شديدة الوضوح، فماذا نقول عن تلك القصائد التى هى أساسا قصائد حب، لكنها تحولت إلى الهجاء المقتضب فى نهايتها بنوع من التعقيب؟ انظر مثلا إلى قصيدة بشار المؤلفة من اثنين وعشرين بيتا من الغزل فى أم بكر، متبوعة بخمسة أبيات ضد حماد عجرد[٢٣]، أو قصيدته الأخرى المؤلفة من واحد وعشرين بيتا عن سعاد ثم ثلاثة أبيات ضد من يسمى زياد[٢٤]. هل هذه قصائد غير مكتملة؟ ربما، وإذا لم تكن، هل ينبغى أن نفكر فى عملية انكماش ما؟ أم نفكر قبل هذا كله فى عملية تجميع أو تنضيد. وهناك بعد ذلك قصائد مثل غزلية بشار فى محبوبة لا اسم لها، التى تبدأ كما يلى[٢٥]:

١ ـ يا خليلى أسـعــدا	ملك الحب واعـتــدى
٢ ـ أو دعـــانى أمت به	بلغت نفـــسى المدى

لكننا نرتبك فجأة عند قوله:

٨ ـ لا تكونا كـعـجـرد	لعن الله عـــجـــردا
٩ ـ ابن نهـيـا كـأمـه	يبـتـغى باسته ندى[٢٦]

ثم يستأنف الغزل فى البيت رقم ١١ كأن شيئا لم يكن. إنها حالة تضمين فيما يبدو، إن لم تكن حالة توليد. إنه نوع من الهجاء العرضى أو الاستطراد كما يسميه العرب، وهو شائع فى الشعر العربى، خاصة فى

* نوع من الطعام قائم على الخلط.

المدح والفخر، لكن موقعه فى قصيدة الحب عند بشار غير مألوف بالمرة. وهو، بمعاييرنا نحن، غير ملائم لدرجة تجعلنا نتساءل عما إذا كنا نتحدث فى هذه الحالة عن تضمين يفضى إلى تحول نوعى.

ومن الغريب أن النقاد العرب لم يدرسوا هذه الحالة وأمثالها من التجميع المتنافر للأغراض، بينما أدانوا ما اعتقدوا أنه وصف متنافر فى بيت واحد أو صفحة واحدة. لقد اعترض ناقد غير معروف ـ نقل ابن سنان الخفاجى كلامه فى القرن الحادى عشر ـ على بيت هجاء منسوب لابن الرومى:

ـ مَن شعرها من فضة وثغرها من ذهب

وذلك على أساس أن وصف المدح لا ينبغى أن يختلط بوصف الهجاء؛ لأنه بهذا يفتقر تماما إلى السخرية [٢٧]. ولكن، على الرغم من عدم وجود نقد صريح لقصيدة «النسيب ـ الهجاء»، فإن تدهورها بعد القرن التاسع يشير إلى أنها لم تجتذب الشعراء ومحبى الشعر لوقت طويل. لقد كان العصر العباسى الأول ـ من زمن بشار بن برد وأبى نواس إلى زمن البحترى وابن الرومى ـ عصر تجارب متعددة فى الأشكال والأساليب والأغراض، فى عمليات مزج وتجميع لم تكن قابلة للنمو دائما، على المدى الطويل. وقد امتدح ابن الرومى أحيانا لأن «الوحدة العضوية» فى قصائده لم تكن مؤلفة قسرا من تجميع الأغراض «المتضاربة».[٢٨]

إنها شخصية المتنبى الشاهقة بغير شك، المتنبى الذى أكدت أعماله الكاملة أن الظاهرة قد تضاءلت تماما. ولكن حتى المتنبى قدم قصيدة من هذا النوع: القصيدة المشار إليها سابقا، الموجهة ضد ابن كيغلغ، وهى القصيدة الوحيدة التى يجمع فيها المتنبى بين النسيب والهجاء. والحق أنه توجد بين الغرضين انتقالة أخلاقية: من الشعيرات الرمادية الغضة إلى تصاريف الزمان، إلى انعدام الثقة فى الناس، ومنها إلى الهجاء، إلا أن الانتقالة لم تزل مع ذلك فجائية.

١٣ ـ والظلم من شيم النفوس فإن تجد
ذا عفة، فلعلة لا يظلم

١٤ ـ يحمى ابن كيغلغ الطريق[٢٩] وعرسه
ما بين رجليها الطريق الأعظم

١٥ ـ أقم المسالح[٣٠] فوق شفر سكينة
إن المنى بحلقتيها خضرم[٣١]

وهلم جرا.. لقد امتدح نقاد كثيرون المقدمة، وأدان آخرون الهجاء («هذا الكلام الذى ينفر عنه كل طبع ويمجه أى سمع» كما يقول الحاتمى[٣٢]، لكن أحدا لم يعترض على التضاد بين الاثنين. إن الإلحاح على «العفة» فى الأبيات ٣، ١٣ يصطدم بعنف مع عدم العفة فيما يأتى بعد ذلك. ومن غير المعتقد ألا يكون المتنبى ـ الفنان الواعى ـ قد وضع ذلك موضع التمحيص، متعمدا أن ينتج قصيدة مفككة. والنتيجة شئ مدهش، قطعة صافية مثل التى دافع عنها ابن الرومى فى قصيدته البسيطة التى ناقشناها من قبل. ولكن، على الرغم من التغير المفاجئ فى النغمة والانتظام، لا يوجد تناقض، إذ نقرأ، فى البيت ١٣، أنه لا يوجد أحد ذو عفة، ولا حتى الشاعر نفسه.

إن المرء ليرى مدى الإغراء فى أن يبحث عن الاتساق والسبك فى قصيدة ما، حتى حين يبدو أن الشاعر نفسه يسعى وراء نوع من انعدام السبك. وأعتقد أن الإجراء المضاد، فى أيامنا هذه، وفى النقد الأدبى المدعى للحداثة، هو جزء مما اصطلح على تسميته التفكيكية ومن ثم، فإن ما أفعله ـ ومافعله ابن جنى من قبلى ـ يمكن تسميته «تهديما»، إذا لم تكن هذه الكلمة قد قيلت فعلا. إنها تبدو لى كلمة ملائمة على أية حال عند تطبيقها على نوع هدام مثل الهجاء.

الهوامش:

١ ـ قرئت نسخة من هذه المقالة على «هالموش شير» فى مؤتمر الأدب العربى حول «النوع واللغة فى الأدب العربى»، تل أبيب، أكتوبر ١٩٨٨، وقصد بها نوع من التمحيص لبعض النقاط فى كتابى «**الردئ والقبيح: مواقف تجاه شعر الهجاء فى الأدب العربى القديم**»، ليدن ١٩٨٨. وكلمة نوع Genre فى عنوان هذه المقالة تستخدم بمعنى عام، وليس معناها أننى أعد «صيغ» النسيب والهجاء أنواعا بالمعنى المحدد للكلمة.

٢ ـ انظر على وجه الخصوص، ستيفان بريل: «الإمبراطورية الإسلامية وشعر المديح العربى فى أوائل القرن التاسع»، جريدة الأدب العربى، ٨ (١٩٧٧)، ص ص ٢٥ ـ ٣٥، وكتاب **التكلف فى الشعر العربى: تحليل بنيوى لنصوص مختارة**، كامبريدج، ١٩٨٩.

٣ ـ هناك مثالان على ذلك:

أ ـ الحطيئة. ديوانه، نسخة جولدتسيهر ١٨٩٢، ص ٥٠٣ من قصيدة من ٢٢ بيتاً:

١ ـ ألا من لقلب عـــارم النظرات   يقطع طول الليل بالزفــــرات
٢ ـ إذا مـا الثريا آخر الليل عـانقت   كـواكبهـا كـالجزع منحدرات
٣ ـ هنالك لا أخشى مقـالة كـاشح   إذا نبـذ العـذاب بالحـجــرات
٤ ـ لعمرى لقد جربتكم فوجدتكم   قبـاح الوجوه سيئى العذرات
٥ ـ لهم نفر مثل التيوس ونسوة   مماجن مـثل الأتون النيـرات.

ب ـ **حسان بن ثابت**. حقق الديوان سيد حنفى حسنين، القاهرة ١٩٧٤، ص٣١٦:

١ ـ مابال عين دموعـهـا تكف   من ذكر خود شطت بها قذف
٢ ـ نبت بهـا غـربة تؤم بهـا   أرضـا سـوانا وشكل مخـتلف
٣ ـ مـا كنت أدرى بوشك بينهم   حـتى رأيت الحـداة قد عـزفـوا
٤ ـ فـغـادرونى والنفس غالبهـا   مـا شـفـاها، والهـمـوم تعتكف
٥ ـ دع ذا وعـدى القريض فى نفر   مـالهم غيـر مُـثبتى شـرف
٦ ـ كنتم عـبيـدا لنا نخولكم   منجـعـنا والعبـيـد تضطعف

٤ ـ **ديوان بشار بن برد**، تحقيق محمود طاهر بن عاشور، تونس والجزائر ١٩٧٦، الجزء٢، ص١١١، ص١٥٢.

٥ ـ **ديوان أبى نواس**، تحقيق إيوالد ڤاجنر، ڤيادن ١٩٧٢، الجزء ٢، ص١٢.

٦ ـ **ديوان ابن الرومى**، تحقيق حسين نصار، القاهرة ١٩٧٥، الجزء٣، ص٩، ١٢.

٧ ـ ابن رشيق: **العمدة**، القاهرة ١٩٥٥، الجزء ٢/ ص١٥١.

٨ ـ حازم القرطاجنى: **منهاج البلغاء**، تونس ١٩٦٦، ص٣٥١.

٩ ـ ابن الأثير: **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر**، القاهرة ١٩٥٩، الجزء ٣، ص٦٦.

١٠ ـ انظر كتابى: «**أوسع من البيت**: آراء نقاد الأدب العربى القدماء حول سبك القصيدة ووحدتها»، ليدن ١٩٨٢.

١١ ـ **ديوان ابن الرومى**، الجزء الأول، ص٣٢٨.

١٢ ـ يستخدم البيت الأخير عبارات قرآنية.

١٣ ـ **ديوان المتنبى** (بتعليق الواحدى) برلين ١٨٦١، ص٣٤٠، (بتعليق العكبرى) تحقيق مصطفى السقا، القاهرة ١٩٣٦، الجزء ٤، ص ١٢٢.

١٤ ـ قارن أيضا مع تعليق ابن جنى البيت الأول كما أورده العكبرى وراجع مثالا آخر لاتجاه ابن جنى فى البحث عن الترابطات بين الأجزاء المختلفة فى القصيدة، وراجع «**أوسع من البيت**»، ص١٣٥.

١٥ ـ ابن رشيق: **العمدة**، الجزء الأول، ص٢٠٦.

١٦ ـ الأصفهانى: **الأغانى**، تحقيق دار الكتب الجزء ١٢، ص١٦٦.

١٧ ـ **ديوان المتنبى** (الواحدى) ص٤٣٩، والعكبرى جـ ٣، ص ٣٥٠.

١٨ ـ على ابن خلف: **مواد البيان**، تحقيق فؤاد سيزكين، فرانكفورت ١٩٨٦، ص ٨٥ (فى الجزء الخاص بضرورة التمهيد أو المقدمة فى كتابة الرسائل والخطب..إلخ).

١٩ ـ ياقوت: **معجم الأدباء**، طبعة القاهرة ١٩٣٦ الجزء ٢١، ص٨٦.

٢٠ ـ رينيه ويلك وأوستن وارين: **نظرية الأدب** ١٩٦٣، ص٢٤٥.

٢١ ـ تيرى إيجلتون: **مقدمة فى نظرية الأدب**، أكسفورد ١٩٨٣، ص٨١.

٢٢ ـ ألاستيرفاولر: أنواع الأدب: مقدمة فى نظرية الأنواع والصيغ، أكسفورد ١٩٨٢، ص ص ١٧٠ ـ ١٩٠.
٢٣ ـ ديوان بشار، الجزء٢، ص١٠٧ ـ ١١١.
٢٤ ـ نفسه، الجزء الأول ٢٦٨ ـ ٢٧١.
٢٥ ـ نفسه، الجزء الثانى ١٥١ ـ ١٥٣.
٢٦ ـ أو ربما «يبتغى بإسته ندى».
٢٧ ـ ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة، تحقيق على فودة، القاهرة ١٩٣٢، ص١٥٥، والبيت غير موجود فى ديوان ابن الرومى.
٢٨ ـ راجع على سبيل المثال هـ. أ.ر. جب «الأدب العربى: مقدمة» أكسفورد ١٩٦٣، ص٨٥ وراجع إيليا حاوى فن الهجاء عند العرب، بيروت ١٩٧٠، ٥٨٣.
٢٩ ـ حينما فر المتنبى شمالا إلى أنطاكية قبض عليه ابن كيغلغ، وكان يأمل أن يكتب الشاعر فيه قصيدة مدح. راجع الديوان (شرح العكبرى) الجزء ٤، ص١٢١.
٣٠ ـ تقول التعليقات إن معنى المسالح (الأماكن التى تعلق فيها الأسلحة) وحول معنى «مسالح» المقصودة هنا بوضوح راجع المعاجم.
٣١ ـ ديوان المتنبى (الواحدى) ٣٤٢، (العكبرى) جـ٤، ص١٢٥. وفى الطبعة الأخيرة جاء فى البيت ١٣ كلمة «شيم» مكان «خلق».
٣٢ ـ راجع المفاخرة بين المتنبى وأبى على الحاتمى، التى حققها العميدى فى الإبانة عن سرقات المتنبى تحقيق إبراهيم الدسوقى، القاهرة ١٩٦٩، ص ٢٧٦ وفى ياقوت: معجم الأدباء ، الجزء ١٧، ص١٦٤ و البديع الصبح المنبى عن حيثيات المتنبى تحقيق مصطفى السقا، القاهرة ١٩٦٣، ص ١٣١.



وظيفة البلاغة فى الشعر العربى الوسيط

قصيدة أبى تمام عن عمورية*

محمد مصطفى بدوى

من الظواهر الأدبية المثيرة للتأمل، بروز أسلوب فائق البلاغة والزخرفة فى الشعر (والأدب العربى عامة) فى القرن التاسع ثم انتشاره بسرعة فى أعقاب ذلك. وعرف هذا الأسلوب بالبديع (أى «الجديد»). وليس الأسلوب المزخرف خاصية ينفرد بها الشعر العربى، وإن شاع رأى مسبق يقول بأن العربية تنطوى على نزعة للتجمل والإطناب؛ إذ يمكن بسهولة أن نجد أمثلة مشابهة فى آداب وفنون أخرى. ولا نعثر على هذه النماذج، فحسب، فى ثقافات مجاورة وثيقة الصلة بالعربية، كالفارسية التى يرى بعض الباحثين أن البديع يرجع بأصوله إليها. ففى أوروبا فى القرن الخامس عشر، جاوزت نزعة «الأسلوب الذهبى» الشعراء الأسكتلنديين المتأثرين بشوسر، ووصلت إلى معاصريهم الفرنسيين ممن اشتهروا بلقب «أساطين البلاغة». وقد يكون أسلوب التلطف فى النثر الإنجليزى قد انحصر فى أعمال ذات مسحة خاصة مثل (يوفيوس) لجون ليلى، أو (أركاديا) لفيليب سيدنى، ولكن فى المقابل ذاع التشبيه الإليزابيثى المغرق (مما نجده مثلاً فى قصيدة كامبيون التى تبدأ بالبيت القائل «بوجهها حديقة») بوصف هذا التشبيه سمة مميزة للشعر الإنجليزى، كما راج الشعر «الميتافيزيقى» وامتد به الأجل. ذلك أن التأنق الأسلوبى من الظواهر المألوفة فى تاريخ الفن الغربى. ومع ذلك، فبينما كان «التأنق» فى أوروبا مجرد مرحلة واحدة من مراحل التطور الفنى أعقبتها مراحل تتسم بأساليب مختلفة، حافظ البديع على جاذبيته، ذات النتائج السيئة فى بعض الأحيان، طوال ما يقارب الألف عام.

وقد ينجلى اللغز قليلاً، وإن لم يحل، إذا ما انتبهنا إلى طبيعة الشعر العربى الإسلامى التى تحكمها تقاليد صارمة، وإلى ضيق النطاق الذى تستطيع الموهبة الفردية أن تتحرك فيه لتبدى قدرتها الخلاقة داخل أسوار التراث شديدة الضيق، التى فرضت على الشعراء التركيز على ملامح أسلوبية دقيقة كالأدوات البلاغية. ولم يمض وقت طويل حتى درس النقاد الأدبيون والبلاغيون والنحويون العرب فى العصر الوسيط البلاغة وحللوا أركانها، وقننوا قواعدها، وتشعبت هذه الدراسة

---

* عن Journal of Arabic Literature (العدد التاسع، ١٩٧٨).
ترجمة **محمد يحيى**، قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة.

وزادت دقة، بل أصبحت رتيبة الطابع مع مرور الوقت. ذلك أن عناصر البديع الخمسة التى حددها ابن المعتز فى أول رسالة تتناول هذا الموضوع، وهى (كتاب البديع) حوالى ٢٧٤هـ ـ ٨٨٦م[١]، تحولت إلى ما لا يقل عن خمسة وثلاثين محسناً بديعياً عندما كتب أبو هلال العسكرى(كتاب الصناعتين) حوالى ٣٩٤هـ ـ ١٠٠٣م. وقد تضاعف هذا العدد مرات كثيرة فى العمل الذى قدر له أن يصبح أكثر كتب البلاغة ذيوعاً، وهو كتاب (مفتاح العلوم) للسكاكى المتوفى حوالى ٦٢٦هـ ـ ١٢٢٨م. وفى القرن السادس عشر، يذكر جلال الدين السيوطى ـ المتوفى حوالى ٩١١هـ ـ ١٥٠٥م ـ أن هناك ما يزيد عن المائتين من المحسنات البديعية[٢].

وفى بعض الأحيان، وكما يتضح حتى من القائمة الموجزة التى أوردها أ. ج. أربيرى فى كتابه (الشعر العربى: مدخل للطلاب)عام ١٩٦٥، فإن الفوارق كانت منعدمة بين هذه التقسيمات. وربما جاز للمرء أن يشير إلى شكوى كونيكيان المشهورة عن ميل اليونانيين إلى تسمية «الصور البلاغية» فى الفترة التى أعقبت أرسطو، وذلك لوصف ما شاع فى الكتابات النقدية العربية من مصطلحات فنية تحدد الظلال الدقيقة، بل بالغة الدقة، لشتى الأساليب اللغوية. وقد يكون النظير الحقيقى لهيمنة هذا النمط من التفكير البلاغى فى النظرية النقدية العربية قائما، ليس فى فترة ما بعد عصر النهضة فى أوروبا، بقدر ما هو فى التاريخ المبكر للنقد الأدبى الأوروبى، خلال الحقبة الطويلة الممتدة من أواخر العصر الكلاسيكى، حتى نهاية العصور الوسطى وماصاحبها من انهيار مفهوم «ثلاثية العلوم» التى كان للبلاغة فيها أهمية توازى أهمية المنطق والنحو، وترتبط بهما ارتباطاً لا انفصام له. لقد كان التراث البلاغى قوياً إلى حد أن عدداً لا بأس به من كتب النقد فى عصر النهضة خصصت مساحة كبيرة لتناول الأدوات البلاغية. ففى الجزء الثالث مثلاً من كتاب بوتنهام (فن الشعر الإنجليزى) عام ١٥٨٩، والمعنون «عن الزينة» فى إشارة ذات مغزى، نجد إحصاء لما يزيد على المائة صورة بلاغية يقسمها الكتاب إلى ثلاثة أقسام سماها بأسماء قديمة مثل «السمعية» و«المحسوسة» و«اللفظية».

ومن المعروف أن البديع لم يفرض نفسه فى العهد العباسى دون مقاومة. فقد عبر الكثيرون من النقاد والدارسين عن معارضتهم الشديدة لأسلوب الكتابة المتكلف. ودارت معركة القدماء والمحدثين من نواح عدة حول استخدام البديع. كما أصبح البديع محور الخلاف حول مزايا شعر أبى تمام والبحترى، كما كان يكمن وراء الكثير من الجدل الذى دار بعد ذلك حول شعر الأول، ولكن ما إن انتصر البديع حتى فرض سطوته على الشعر العربى لقرون عدة، وإن كنا نسمع فى عهد متأخر، كزمن ابن خلدون، أن أحد أساتذته كان يريد أن تعاقب الدولة أولئك الذين يغرقون فى استخدام البديع [٣].

وكما كانت الحال فى أوروبا، فإن رد الفعل ضد التراث البلاغى لم يحدث فى العالم العربى إلا بعد مضى وقت طويل من بدء نهضته الحديثة، والذبول التدريجى للمفهوم الوسيط الذى كان يرى فى الأدب نشاطا اجتماعيا عاما [٤]. لكن النهضة العربية لم تحدث إلا فى القرن التاسع عشر، متأخرة أربعة قرون عن نظيرتها فى أوروبا. وربما بسبب هذا التأخر كان رد فعل الكتاب العرب المحدثين عنيفاً. فقد اشمأزوا من الألعاب البهلوانية اللفظية التى كانت تمارس فى الشعر والنثر على السواء، ومن الاهتمام المغالى فيه بالشكل على حساب المضمون. والبديع يتعرض الآن للرفض، جملة وتفصيلاً. ونجد الدارسين الغربيين الذين لا يكتفون بمجرد تسجيل الصور البلاغية العربية، وتتبع نشأتها بأسلوب موضوعى بارد، يعربون عن امتعاض ورفض سريع مشابهين؛ إذ قال أحد هؤلاء الدارسين مؤخراً إنه، على العكس من المؤثرات الصوتية التى تشد المشاعر والحواس، تخاطب الأساليب البلاغية العقل بالأساس[٥]. وهذه ملاحظة غريبة ومضللة؛ لأنها تشير من بين أشياء أخرى إلى أن هناك تناقضاً بين الأساليب البلاغية والمؤثرات الصوتية.

ومع ذلك، فقد ظهرت مؤخراً دلائل على حركة أخذت تنشأ بين بعض الدارسين الذين تأثروا بالتطورات الحديثة فى الأسلوبية نحو رد الاعتبار إلى البديع، بإثبات أنه لا يخلو دائماً من أداء وظيفة. ففى كتاب (الشعر العربى: مقال فى سبل الخلق الفنى) عام ١٩٧٥، يناقش جمال

الدين بن شيخ دور التجنيس فى «تنظيم الشعر» (ص ١٨٧ وما يتبعها). إلا أن مناقشته هذه، رغم إطارها النظرى المفصل، تنصب فقط على الجوانب السطحية من الشعر. ومما يزيد الأمر سوءاً أنه ملتزم بشكل لا هوادة فيه بالمنظور التاريخى النسبى، مما يحول بينه وبين الإدلاء بأحكام جمالية. وفى هذا الصدد، نشير إلى دراسة أكثر عمقاً وفائدة هى ما قام به أندراش حامورى فى كتابه (فن الأدب العربى فى العصر الوسيط)[برنستون، ١٩٧٤]. ويسترشد حامورى بملاحظة أبداها الناقد العربى الكبير عبد القاهر الجرجانى فى (أسرار البلاغة)، ومفادها أن نماذج التجنيس الوحيدة التى تبعث على السرور هى ما تستدعيه فكرة النص وتتطلبه وتؤدى إليه. ويتساءل حامورى عما إذا «كنا نستطيع إقامة رابطة مباشرة من نوع ما بين الفكرة والصورة البلاغية» (ص ١٣٠). وإذا كانت الشكوك تحيط بداهة بإمكان وجود مثل هذه الرابطة المباشرة، وذلك على الأقل فى القصائد ذات الميزة الجمالية، فإن حامورى يقدم لنا فى سياق مناقشاته ملاحظات عدة وإشارات قيمة. ويتخذ حامورى، مثالاً، قصيدة أبى تمام المشهورة فى مدح الخليفة المعتصم بمناسبة فتح عمورية عام ٨٣٨م. ويسعى فى ذلك إلى إثبات أن أبا تمام كان متمكناً من فن البلاغة. غير أن ما يطرحه حامورى لا يبدو لى كافياً.

وسوف أسعى، فيما يلى، إلى بيان أن فن البديع يمكن أن يكون المفتاح لفهم المعنى الكلى للقصيدة، فضلاً عن كونه عنصراً أساسياً فى بنائها. ولا أهدف من ذلك إلى الدفاع عن البديع فى حد ذاته، كما لا يعنى كلامى أن البديع يتحول إلى أكثر من مجرد حلية أو أسلوب آلى عديم القيمة إذا فشل الشاعر فى أن يعيد صياغته من خلال العمل الإبداعى. وسوف أقتصر على بحث قصيدة أبى تمام ذاتها، ليس فقط لأنها قصيدة ممتازة فى بابها، وإنما أيضاً لأن اكتشاف قيمة البديع فيها سيكون إضافة مهمة؛ حيث إنها قصيدة مشهورة. وسوف أقصر ملاحظاتى على بعض أجزاء القصيدة لضيق المساحة الذى يحول دون الدخول فى تحليل مفصل لها كلها.

إن بناء هذه القصيدة واضح، فهى تنقسم إلى سبعة أجزاء متساوية تقريباً تتبعها خاتمة:

١ ـ الأبيات من (١) إلى (١٠): الهجوم على المنجمين الذين تنبأوا زيفاً بأن المدينة لن تفتح للمسلمين فى ذلك الوقت من العام.

٢ ـ الأبيات من (١١) إلى (٢٢): وصف للنصر يشمل وصفاً للمدينة المفتوحة.

٣ ـ الأبيات من (٢٣) إلى (٣٦): وصف القتال ووصف المدينة.

٤ـ الأبيات من (٣٧) إلى (٤٩): مدح الخليفة وهو البطل الفاتح.

٥ ـ الأبيات من (٥٠) إلى (٥٨): الهجوم على الحاكم البيزنطى تاوفيلس.

٦ـ الأبيات من (٥٩) إلى (٦٦): مزيد من الوصف للقتال وسبى نساء العدو.

٧ـ الأبيات من (٦٧) إلى (٧١): خاتمة توضح المغزى الدينى للنصر.

وإذا كان هجوم الشاعر على المنجمين ونبوءاتهم الزائفة الذى تفتتح به القصيدة عنيفاً، فإن تركيزه فى الخاتمة على الطابع الدينى لانتصار خليفة الله والشبه الذى يتبينه الشاعر بين هذا الانتصار وانتصار النبى، يوازن النغمة؛ لذا يتباين القسم الأول بوضوح مع الخاتمة.

أما القسم الرابع، وهو المديح المكال للخليفة، فإنه يتباين مع القسم الخامس الذى يسخر فيه الشاعر من تاوفيلس. ويقدم القسم الثانى صورة أضفى عليها الطابع المثالى للمدينة التى تشبه بامرأة، بينما يقدم القسم الثالث تدمير (أو اغتصاب) المدينة. ويتبقى القسم السادس الذى يجتمع فيه موضوعا القسمين الثانى والثالث ويعرضان ثانية. فبجانب وصف القتال، يصف هذا القسم أسر النساء.

وهكذا يعاد التركيز على العنصر النسائى المذكور فى التشبيه فى القسم السابق، ويظهر هنا فى شكل «النساء

الحقيقيات». ويتضح من هذا العرض الموجز أن بناء القصيدة يقوم على محض التباين والتوازن. وصحيح أن هذه الأقسام ليست محدودة إلى الدرجة القصوى؛ إذ تتداخل وتندمج الموضوعات التى تتناولها، لكن، مع ذلك، فالقصيدة يمكن على وجه العموم أن تنقسم إلى ما فصلناه فيما سبق.

ونتحول من البناء العام إلى تفاصيل الصور البلاغية. ولنأخذ الأبيات الثلاثة الأولى كمثال:

السيف أصدق إنباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف فى
متونهن جلاء الشك والريب
والعلم فى شهب الأرماح لامعة
بين الخميسين لا فى السبعة الشهب

وتبرز فى هذه الأبيات صورتان: الطباق والجناس، أولاهما نجده فى أزواج الكلمات التالية: الجد واللعب، بيض وسود، خميس وسبعة. أما الثانى، فنجده فى «حد» (الحافة/الحدود) و«جد» «صفائح» (السيوف) و«صحائف» (صفحات)، «متون» (نصوص/جانب السيف العريض) و«شهب» (الكواكب/النيران)، و«علم» (معرفة) و«لامع». وليس الأمر هنا محض ما وصفه الشاعر كيتس ذات مرة «بتجميل العروق بالذهب»، وإن كان كذلك أيضاً. فمثلاً، نجد الجناس الناقص فى البيت الأول الذى يضع السيف فى مواجهة الكتاب من خلال «حد» و«جد»، ويزيد بالتالى من ارتباط هاتين الكلمتين معاً، بينما تتكفل القافية بربط «كتب» مع «لعب»، مما يكمل التطابق بين السيف والجد من ناحية وبين الكتب واللعب من الناحية الأخرى. فإذا كانت الكتب ترمز إلى النبوءات الزائفة (فهى كتب المنجمين)، فإن السيف يرمز للحقيقة «الصدق» من ناحيتين. أولاهما أن ما يقوم به السيف حقيقة يختلف عن مجرد النبوءة (التى ستكذبها الوقائع على أى حال)، وثانيتهما أن السيف يدافع عن العقيدة وعن الإسلام الذى ينتصر به. لذا، نجد الشاعر فى البيت(٧٠) يعقد أوثق الروابط بين يوم الخليفة الذى توج بالنصر و يوم بدر عندما هزم النبى محمد (ﷺ) أعداءه. والسيف جاد لأنه يرمز للحقيقة، على العكس من كتب المنجمين التى توصف بالخفة.

وينتقل النمط نفسه من الطباق واللعب على معانى الكلمات إلى البيت التالى؛ فالسيوف البيضاء (أى اللامعة) تتناقض وصفحات المنجمين السوداء، ولسنا بحاجة إلى أن نوضح أن البياض فى العربية - كما فى معظم اللغات - يشير إلى الفضيلة والشرف والمروءة، بينما يرمز السواد إلى نقيضها. وقد استخدم الخليفة السيف للدفاع عن الدين. وينتقل هذا التناقض بين البياض وغير البياض إلى البيت الأخير (البيت(٧١))؛ حيث يوصف النصر بأنه قد «بيض وجوه العرب» أى جلب لهم الشرف والعزة. كذلك، تستخدم كلمة «بيض» بمعنى توكيدى فى البيت (٦٦) لتعنى السيوف والنساء ذوات البشرة البيضاء، مما يؤكد الإنجاز الذى أحرزه السيف. وبالإضافة إلى ذلك، يتوازى التناقض هنا بين البياض والسواد مع تباين لافت للنظر بين النور والظلمة فى القسم الذى يصف مدينة عمورية وهى تحترق (الأبيات ٢٥ إلى ٢٩).

وفى البيت الثالث نجد المقارنة بين الحرب والتنجيم ذماً فى الأخير، ونجد ذلك مصحوباً بجناس آخر. ويخبرنا هذا البيت بأن المعرفة لاتطلب فى النجوم بل فى الرماح، وليس فى الكواكب السبعة بل فى نيران الرماح التى تلتمع بين جيشين (خميسين). والجناس فى جذرى الكلمتين «علم» و«لمع» يوازى الجناس الوارد فى البيت السابق بين الصفائح والصحائف، وهو ما يسميه التبريزى بجناس القلب[٦].

ومن نافلة القول الإشارة إلى أن أبا تمام لا يعتبر السيف أفضل من أى كتاب، فهذا ضرب من العبث بالنظر إلى الإيحاءات الإسلامية الإيجابية التى ترتبط بكلمة الكتاب، كما نجد مثلاً فى تعبيرات مثل «أهل الكتاب» و«كتاب الله»، لذا، نجد ترجمة أربيرى للأبيات الأولى غير مقبولة؛ حيث يقول إن «السيف أصدق إنباء من (أى) الكتابات»[٧]. وبالإضافة إلى ذلك، فقد كان أبو تمام شاعراً كتبياً أى قارئاً، كما تدل على ذلك صوره الشعرية بكل جلاء، ويبدو أن ما يقوله هنا أكثر مما يعنيه التعبير الإنجليزى

القائل بأن «الأفعال تتحدث بصوت أعلى من الكلمات»، فخياله يرى السيوف والرماح والحرب فى إطار من الكتب والعلم. إن السيف أصدق من الكتب، والنصوص لها نصوص (متون)، والرماح عندها علم. وهنا، نجد عكس ما قد يتبادر إلى الذهن: فعلى سبيل المثال لا توجد الحقيقة والمعرفة فى الكتب وإنما فى السيوف. وكما هى الحال بالنسبة إلى الكلمات فى الجناس، فإن الأصوات كذلك تكون واحدة أما المعنى فمختلف. ويتضمن الجناس تبايناً بين الظاهر والحقيقة والصوت والمعنى. لذا فمما لا يدهش أننا غالباً ما نجد أسلوبى الطباق والجناس مجتمعين.

وتحتوى هذه القصيدة على عدد كبيرمن نماذج الطباق الرائعة ـ وهو ما لاحظه النقاد فى أغلب الأحوال، أما ما لم يحظ بالإدراك الكافى؛ فهو ضخامة هذا العدد. ففى قصيدة بها واحد وسبعين بيتاً نجد أن لا أقل من اثنين وخمسين منها تقوم على التناقض أو تحوى أفكاراً متضادة. وقد لاحظنا، فيما سبق، الأمثلة المتضمنة فى الأبيات الثلاثة الأولى. وفيما يلى قائمة بالطباق (درجات التباين المختلفة) فى القصيدة. فى البيت (٥) «نبع» و«غرب» (القوة/الضعف)، فى البيت (٧) «مظلمة» و«كوكب»، فى البيت (٨) «منقلب» و«غيرمنقلب» (متحرك/ ثابت)، فى البيت (٩) «فلك» و«قطب»، فى البيت (١٠) «بينت» و«تخفى»، فى البيت (١١) «نظم» و«نثر»، فى البيت (١٢) «سماء» و«أرض»، فى البيت (١٤) «بنى الإسلام فى صعود» و«المشركين فى خبب»، فى البيت (١٥) «أم» و«أب»، فى البيت (١٧) «شابت» و«لم تشب»، فى البيت (١٨) «بكر» و«افترشا» (عذراء/ ثيب)، فى البيت (٢٠) «كربة» و«فرجت الكرب»، فى البيت (٢٤) «سنة السيف» و«سنة الدين»، فى البيت (٢٦) «ليل» و«صبح»، فى البيت (٢٧) «دجى» و«شمس»، فى البيت (٢٨) «ضوء» و«ظلمة» فى البيت(٢٩) «الشمس طالعة» و«وجب»، فى البيت (٣٠) «طاهر» و«جنب»، فى البيت (٣١) «لم تطلع الشمس» و«لم تغرب» و«بان بأهل» و«عزب»، فى البيت (٣٢) «ربع مية معموراً» و«ربعها الخرب»، فى البيت (٣٣) «الخدود أدميت من الخجل» و«خدها الترب»، فى البيت (٣٤) «سماجة» و«حسن»، فى البيت (٣٥) «حسن منقلب» و«سوء منقلب»، فى البيت (٣٨) «لاحجبت» و«تحتجب»، فى البيت (٤٠) «نفسه وحدها» و«جحفل»، فى البيت (٤١) «الله» و«غيرالله» و«هدمها» و«لم تصب»، فى البيت (٤٢) «مفتاح» و«باب المعقل»، فى البيت (٤٣) «سارحين» و«ورد»، فى البيت (٤٥) «الحماين» و«الحياتين» و«بيض» و«سمر»، فى البيت (٤٧) «حر الثغور» و«برد الثغور»، فى البيت (٤٨) «أجبت» و«لم تجب» و«السيف» و«غير السيف»، فى البيت (٤٩) «عمود» و«أوتاد»، فى البيت (٥١) «جريتها» و«البحر ذو التيار»، فى البيت (٥٢) «محتسب» و«مكتسب»، فى البيت (٥٣) «كثرة» و«فقر»، فى البيت (٥٤) «المسلوب» و«السلب»، فى البيت (٥٥) «منطق» و«صخب» و«سكت»، فى البيت (٥٧) «خفة الخوف» و«خفة الطرب»، فى البيت (٥٩) «نضجت جلودهم» و«قبل نضج التين»، فى البيت (٦٠) «طابت» و«لم تطب»، فى البيت (٦١) «حى الرضى» و«ميت الغضب»، فى البيت (٦٣) «سناها» و«عريضها»، فى البيت (٦٤) «قطع الأسباب» و«كم كان من سبب»، فى البيت (٦٥) «قضب الهندى مسلطة» و«قضب تهتز»، فى البيت (٦٦) «بيض إذا انتديت من حجبها» و«أحق بالبيض من الحجب»، فى البيت (٦٨) «الراحة الكبرى» و«التعب»، فى البيت (٦٩) «موصولة» و«منقضب»، فى البيت (٧١) «صفر الوجوه» و«جللت أوجه».

وماذا عن الأبيات التسعة عشر الأخرى من القصيدة؟ إن أربعة عشر منها تقوم على التوازى والتوازن. البيت (٤) «زخرف» و«كذب»، البيت (٦) «صفر أو رجب»، البيت (١٣) «حفلاً معسولة الحلب»، والبيت (١٦) بأسره (أتعبت خسرو وردت أبو كرب)، والبيت (٢٢) بأسره؛ حيث يقول الشاعر إن الدمار الذى حاق بأختها يسرى كالعدوى، البيت (٢٥) «ذليل الصخر والخشب»، البيت (٣٦) «السمر القضب»، والبيت (٣٧) بأسره، البيت (٣٩) «لم يغز قوماً ولم ينهض إلى بلد»، البيت (٤٤) «ذبا السيوف وأطراف القنا»، البيت (٤٦) «كأس الكرى ورضب الخرد»، البيت (٦٧) «جرثومة الدين والإسلام والحسب»، البيت (٧٠) «بين أيامك وأيام بدر».

ومن هنا نرى أن البناء العام للقصيدة الذى يقوم على التباين والتوازن البسيطين ينعكس بوضوح فى الأساليب البلاغية التى يستخدمها الشاعر. وبجانب الطباق، نجد أن إحدى السمات الأسلوبية البارزة تتمثل فى الصور المأخوذة من عالم النساء الأنثوى، لاسيما الصور الشهوانية التى تسرى كنغم رئيسى فى القصيدة. إذ نجدها فيما لا يقل عن ثمانية عشر بيتاً: ١٢ ـ ١٣، ١٥ ـ ١٩، ٢٢، ٣٠ ـ ٣٣، ٤٦ ـ ٤٧، ٦٣ ـ ٦٦. وتتراوح هذه الصور بين التقليدية فى البيت (١٢)؛ حيث تبرز الأرض فى حلة جديدة لتحتفل بالنصر إلى الصور المغربة. وتوصف مدينة عمورية أولاً على أنها أم هى أعز من أى أم أو أب (البيت ١٥)، ثم توصف كامرأة جميلة ذات شباب خالد وشرف يقاوم كل حيل الخطاب (١٦ ـ ١٧) وهى عذراء لم يستطع القدر أن يطمسها (١٨). ويصور الله على أنه حشد السنين لها كما تفعل المرأة البخيلة (١٩)، وحتى فى حالة الدمار يجد الشاعر عمورية أجمل مما وجد شاعر الحب غيلان حى محبوبته ماية الجميل. كذلك تبدو للناظر خدود المدينة وقد علاها التراب أشهى من خدود العذارى وقد دميت من الخجل (٣٣) وهى استعارة تمتزج فيها (المحطمة والمغتصبة) بالمرأة امتزاجاً كاملاً. وفى البيت (٦٤) يؤدى الاتحاد بين الاثنين إلى غموض مثير للانتباه. وقد ترجمه أربيرى كما يلى: «كم كانت من سبل للوصول إلى المخدرات العذارى بقطع أسباب الرقاب». ويمكن ـ كما لاحظ التبريزى نفسه[٨] ـ أن تشير كلمتا «المخدرات العذارى» إلى المدينة نفسها (أى عمورية) وأيضاً إلى عذارى حقيقيات أى إلى السبايا. ويتحدث البيتان التاليان (٦٥ ـ ٦٦) عن موضوع النساء الأسيرات؛ حيث تستحوذ السيوف المشهرة على النساء ذوات القدود الرشيقة والأرداف الممتلئة والبشرة البيضاء، ونلمح فى هذه الأبيات مضامين جنسية لافتة للنظر حقاً، لاسيما فى «السيوف المسلطة» و«المشهرة» «انتديت» وفى كلمة «قضيب» (إذ لا تعنى هذه الكلمة السيف فقط وإنما أيضاً عضو الذكورة).

وتشبيه المرأة ليس من ابتداع أبى تمام ولا حتى اللغة العربية؛ إذ يمكن الإشارة إلى أمثلة مشابهة لا حصر لها فى لغات أخرى ربما كان أشهرها ما ورد فى الإصحاح السابع عشر من كتاب (الوحى) فى العهد القديم؛ حيث تشبه مدينة بابل بامرأة تجلس فوق حيوان قرمزى اللون: ترتدى الملابس ذات الألوان الأرجوانية والقرمزية وتتزين بالذهب والأحجار الكريمة واللآلئ وتمسك بكأس ذهبى فى يدها. هذه المرأة التى تراها هى تلك المدينة العظيمة. وبجانب ذلك، فإن العنصر الشهوانى الموجود فى بعض الصور يرجع إلى حقيقة أن النصر فى الحرب فى تلك الفترة كان يعنى بالفعل أسر نساء العدو والاستمتاع بهن. لذا، لا أفهم حامورى عندما يقول إنه «على الرغم من أن الارتباط صحيح من الناحية التاريخية، فإن الأشياء المرتبطة ببعضها ـ العنف والشهوة ـ لا تتآلف معا»[٩]. فسواء تحدثنا عن الجنس والعنف بلغة الصحفيين، أو اخترنا الحديث عنهما بمصطلحات فرويد الرصينة، فإن هذا الارتباط مألوف بما يكفى. إن ما يقابلنا عند أبى تمام هنا تنويع على مقولة «رايدن»: «لا يفوز بالجميلات إلا الشجعان».

وتسرى الصور الشهوانية فى أرجاء القصيدة وتربط بين أجزائها كما يفعل الطباق. وهناك صورة متكررة أخرى لاحظها حامورى[١٠] تتعلق بفكرة الكشف والتجلى، وهى ذات صلة بموضوعنا، ولاسيما كشف حجاب النساء.

وقد نتساءل الآن عن مغزى هذه الأساليب البلاغية. نعرف أن أبا تمام كان فناناً على درجة عالية من الوعى؛ وكان ينتقى كلماته بعناية فائقة. وتقول نادرة أوردها المرزبانى فى (كتاب الموشح) أن أبا تمام كان يحدب على كلماته كما يحدب الرجل على أولاده[١١]، كما أظهر كلاين ـ فرانك فى دراسته الأخيرة عن (الحماسة) أن أبا تمام فى سعيه إلى كسب المشروعية لأسلوبه الشعرى قد «حاول بإيراد الأمثلة المأخوذة ممن سبقه من الشعراء أن يثبت أنه حتى الشعراء الأقدمين قد استعملوا أسلوباً مفعماً بالبلاغة كما استخدموا اللغة نفسها، كما وجدا عنده»[١٢].

وتبدو سلسلة الطباقات التى لاحظناها عبر القصيدة، كأنها تتجمع لتصب فى فكرة خاتمة يسبقها خطاب موجه إلى الخليفة (البيت ٦٧). ويأتى هذا النداء مباشرة بعد البيتين اللذين ناقشنا مضمونهما الشهوانى فيما سبق، لكى يكون خاتمة الوصف وبداية الخاتمة:

خليفة الله جازى الله سعيك عن
جرثومة الدين والإسلام والحسب

ويلى هذا البيت التغيير فى النغمة الذى ينتج جزئياً عن استخدام ضمير المخاطب بعد ثمانية أبيات (٥٨ ـ ٦٦) لم يستخدم فيها سوى ضمير الغائب. ويسمى هذا الأسلوب البلاغى بالالتفات، وهو يبرز الفكرة التالية ويؤكدها فى الأذهان:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال إلا على جسر من التعب

وهذه الراحة الكبرى (وفى بعض النسخ «العلياء»)(١٣) هى بكل وضوح الانسجام الداخلى الناجم عن الجهاد فى سبيل الله. ويمر الطريق إليها عبر الكدح بما فيه السيطرة على النفس والتقشف والحرمان (الذى تقول لنا المصادر عنه فى هذه الحالة إنه يعنى مفارقة شهوة النساء)، ويعبر الشاعر عن رؤية روحية أخلاقية تدور حول تضاد جسدته القصيدة فى سلسلة من الأفكار الطباقية، كالقول بأن الطريق إلى الراحة يمر عبر التعب، أو أن طريق الحياة يمر عبر الموت (البيت ٤٥)، أو أن النصر فى الحرب (الذى يعنى الخراب) يجعل الأرض تزهر (البيت١٢)، وهكذا، نرى أن التوتر الذى يوجده أسلوب الطباق البلاغى يعكس التوتر الناجم عن هذا التضاد الأخلاقى والروحانى.

غير أن هذا التضاد أو المفارقة لا يبقى حتى النهاية دون حل. وعلى الرغم من غلبة أسلوب الطباق بشكل طاغ، فإن الأثر النهائى الذى تتركه القصيدة هو البهجة والسيطرة الكاملة على النفس؛ ذلك لأن يد الله تكمن خلف كل هذه المفارقات. ويرد اسم الله ثلاث مرات فى بيت واحد (البيت٣٧) يبرز كأكثر أبيات القصيدة رسوخاً فى الذاكرة، لما يحتويه من حس فنى دقيق وتوازن مكتمل وقافية داخلية مزدوجة وجناس يتضمن لعبا على اسم الخليفة:

تدبير معتصم بالله منتقم
لله مرتغب فى الله مرتقب

أما فى البيت (٤١)، وعلى الرغم من مديحه المسرف فى البطل وإضفاء الطابع المثالى عليه (فى البيتين٣٨ـ٤٠حيث يستعمل أسلوب المبالغة البلاغى)، فإن الشاعر ينسب كل انتصار الخليفة إلى الله فى روح من التقوى:

رمى بك الله برجيها فهدمها
ولو رمى بك غير الله لم تصب

ولا شك أن نماذج التوازى والتشابه التى عرضنا لها فيما سبق تسهم فى تخفيف أثر التوتر الناجم عن استعمال الطباق. والنتيجة هى أن خاتمة القصيدة تفك التوتر وتعيد الانسجام، شأنها فى ذلك شأن الحركة الختامية فى السيمفونية الموسيقية الجيدة.

ولكن ماذا عن تشبيه المرأة الغالب والصور الشهوانية المتكررة؟ ينبغى أن نربط هذا بظروف الحرب وهجوم البيزنطيين على زباطرة واختيار الخليفة مدينة عمورية لتكون محل انتقامه. ويصف المؤرخون الأوائل، كالطبرى وابن الأثير، كيف استثيرت مشاعر المسلمين، وكيف غضب الخليفة خصوصا من الفظائع التى ارتكبها تاوفيلس عندما اقتحم زباطرة يقتل رجالها ويسمل عيونهم ويأسر نساء المسلمين(١٤). ويقال إن المعتصم نفسه ولد فى زباطرة، وإن كانت رواية أخرى تقول إنها كانت مسقط رأس والدته. كذلك يقال إن اختيار الخليفة عمورية يعود إلى أنها البلدة التى نشأت فيها أسرة تاوفيلس(١٥). ومن المؤكد أنه عندما استولى جنود البيزنطيين على زباطرة صرخت امرأة فيها تستغيث بالخليفة، ويشير الشاعر إلى هذه الواقعة فى البيت (٤٦)(١٦). ومن المفيد هنا إيراد تعليق أربيرى على البيت وقد أخذه عن التبريزى:

«عندما استولى البيزنطيون على زباطرة صرخت امرأة مسلمة كان النصارى قد أمسكوا بها لسبيها قائلة: «وامعتصماه». ووصل الخبر إلى الخليفة وهو ممسك بكأس نبيذ فنحاه جانباً وأمر بالحشد والهجوم على عمورية. وامتنع الخليفة عن شهوة الفراش وعن النوم كى يلبى نداء المرأة من زباطرة»(١٧).

وعلى الرغم من أن هذه القصة تنطوى على عنصر من عناصر المبالغة ، فإنها تقدم لنا تفسيراً كافياً لهيمنة صور النساء على ذهن الشاعر حتى مع الإغراب الذى قد تتسم به بعض الصور لدى القراءة الأولى لها. ذلك لأن ما سيطر على أذهان المسلمين كان قضية العرض وشرف نسائهم .

إن قصيدة أبى تمام عن عمورية عمل شعرى محكم البناء بالغ التنظيم ، ونجد عناصر منها منفردة فى قصائده الأخرى. فصورة رماح المحاربين أو سيوفهم وهى «تنتهك المدن العذارى» نجدها مثلاً فى القصيدة المؤلفة لمدح خالدبن يزيد الشيبانى[١٨] ، كما نجد المبالغة المتمثلة فى تشبيه المحارب الواحد بالجيش الوافر فى القصيدة التى مدح بها الحسن بن سهل [١٩] ، ونجد رفض التنجيم فى مديحه لصديقه على بن الجهم [٢٠]. وبالمثل ، فإن إزهار الدغل الناجم عن الانتصار الحربى نجده فى مديح آخر للخليفة نفسه وقائد جيشه أفشين[٢١]. لكن هذه العناصر وغيرها لا تجتمع إلا فى قصيدة عمورية ؛ حيث تندمج وتنصهر فى بناء كلى منسجم.

لقد كانت هذه القصيدة موضع إعجاب الكثيرين من القراء على مر العصور . وكما يتوقع ، فإن النقاد والشراح العرب فى العصور الوسطى مثل المعرى والتبريزى علقوا فقط على أبيات منفردة ، أو على بعض التعبيرات ، كما كانت شروحهم مصطبغة فى الغالب بالطابع اللغوى . أما فى العصر الحديث ، فنجد مارجوليوث يصفها بأنها من «أبرع قصائد أبى تمام» ، دون أن يشرح لنا السبب فى هذا الحكم [٢٢]. أما الدارسون العرب الذين ألفوا دراسات حول هذه القصيدة ، مثل البهبيتى وعمر فروخ ، فلم يعنوا بتحليل القصيدة تفصيلاً ، وصحيح أن شوقى ضيف قد أدلى بملاحظات بديعة ، إن كانت موجزة على ما أسماه بتوافر الأضداد فى القصيدة ، وذلك فى كتابه (الفن ومذاهبه فى الشعر العربى)[٢٣]. ومع ذلك، فلم يحاول أى ناقد، باستثناء حامورى، القيام بتحليل نفسى جاد للقصيدة ، بل إن تحليله كما رأينا يقتصر فقط على موضوعات عدة. لكننا رأينا هنا كيف أن النظرة العامة للقصيدة ، التى تنطلق من التحليل النصى لكنها لا تغفل عن البناء العام، تثبت أن الأسلوب البلاغى المعين يمكن فى الوقت نفسه أن يكون أساساً من أسس بناء القصيدة ودليلاً على معناها العام. إن فن البديع فى هذه القصيدة التى تعد من أروع نماذج الشعر العباسى، يجاوز كثيراً كونه مجرد حلية بلاغية أو زينة خارجية.

الهوامش:

(١) يصر ابن المعتز على أن البديع فى أصله ينقسم إلى خمسة أنواع فقط ، وإن كان فى نهاية كتابه يضيف إليها ثلاثة عشر محسناً بديعياً . انظر كتاب البديع ، حققه أغناطيوس كراتشكوفسكى . لندن ، ١٩٣٥ (ص ٥٧ – ٥٨).

(٢) انظر السيوطى . إتمام الدراية ، على حاشية كتاب مفتاح العلوم للسكاكى . الطبعة الأولى . القاهرة . د . ت.

(٣) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبى عند العرب . ١٩٧١ ص٦١٦.

(٤) انظر المقالة الرائعة لبيتر دونكى حول الصلة بين هذا المفهوم للأدب وبين البلاغة. «البلاغة فى العصر الوسيط» فى: الأدب والحضارة الغربية: عالم العصور الوسطى. جمع ديفيد ديتشيز وأنطونى ثورلبى. لندن ١٩٧٣. ص ٣١٥_ ٣٤٧.

(٥) ريناتاجاكوبى «ابن المعتز: دير عبدون. تحليل بنيوى». مجلة الأدب العربى. العدد السادس . ١٩٧٥ص ٥٢.

(٦) انظر ديوان أبى تمام. تحقيق محمد عبده عزام (يشار إليه فيما يلى باسم الديوان) المجلد الأول: القاهرة، ١٩٥١ . ص ٤٦ .

(٧) أ. ج. أربيرى. الشعر العربى: مدخل للطلاب. كمبريدج، ١٩٦٥، ص ٥٠.

(٨) الديوان، المجلد الأول. ص ٧٧.

(٩) أندراش حامورى، فن الأدب العربى فى ا لعصر الوسيط، برنستون، ١٩٧٤. ص ١٣٢.

(١٠) المرجع نفسه.

(١١) انظر فيلكس كلاين ـ فرانك. «حماسة أبى تمام» مجلة الأدب العربى. العدد الثالث. ١٩٧٢. ص ١٦٣، هامش رقم (٢).

(١٢) المرجع نفسه. ص ١٥٧.

(١٣) انظر الديوان، المجلد الأول. ص ٧٤، هامش رقم (٤).

(١٤) انظر ابن الأثير، الكامل فى التاريخ. بيروت، ١٩٦٥. المجلد السادس، ص ٤٧٩ ـ ٤٨٠ وانظر محمد نجيب البهبيتى. أبو تمام الطائى: حياته وشعره. الطبعة الثانية القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٣٩ ـ ١٤٣.

(١٥) انظر عمر فروخ، أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: دراسة تحليلية. ١٩٦٤، ص ١٧٣.

(١٦) الديوان. المجلد الأول، ص ٦٧.

(١٧) أربيرى. المرجع السابق. ص ٥٨.

(١٨) الديوان. المجلد الأول، ص ١٠.

(١٩) المرجع نفسه. المجلد الأول، ص ١١٩.

(٢٠) المرجع نفسه. المجلد الأول، ص٤٠٨.

(٢١) المرجع نفسه. المجلد الثالث، ص ٨٦.

(٢٢) فهارس ديوان أبى تمام، مجلة الجمعية الملكية الآسيوية، ١٩٠٥، الفصل الثانى والعشرون، ص ٧٤٦.

(٢٣) شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، القاهرة: ١٩٦٠، ص ٢٥٦، وما بعدها. وكان أبو تمام نفسه قد ابتدع هذا المصطلح الذى ورد فى رثائه لابن أبى داود (انظر: ص٢٥٠).



مفهـوم «الكتابة»
عند جـــاك دريـدا
الكـتابة والتفكيك

محمد على الكردى *

لعل قضية طرح السؤال، كما يعبر عنها المفكر والأديب اللامع موريس بلانشو فى تأملاته الفلسفية [١]، هى خير مدخل للوصول إلى الدلالة العميقة التى يشكلها مفهوم «الكتابة» عند دريدا، على شريطة أن نفهم أن قضية الكتابة ليست عند رائد التفكيكية محض مفهوم أو تصور، بقدر ما هى عملية إجرائية لا يمكن من غيرها فهم ليس فكر دريدا نفسه ودوره التقويضى للعقلانية الغربية فحسب، وإنما مجمل الفكر الأوروبى الموسوم بالحداثة.

من ثم ، إذا كان السؤال هو النقص عينه أو هو الرغبة عينها فى الحصول على الرد، فإن الإجابة التى تشكل تحقيق الرغبة والرضا، ومن ثم الملل الذى سرعان ما يعقبهما ، يمكن أن تكون على نحوين مختلفين: فهى إما إجابة عامة شاملة، وإما إجابة عميقة غائرة فى الأعماق. مهما يكن من أمر، فإن الإجابة العامة هى إجابة العقل التى توفرها المعرفة العلمية طالما أنه ليس هناك ـ كما يذهب أرسطو ـ إلا علم العام، أو هى ، بعبارة أخرى، نتاج الرؤية الواضحة التى تفتح للإرادة طريق الفعل أو الإنجاز المستقيم، أما الإجابة العميقة فهى ـ ربما لما يحيط بالأعماق من ظلال وعتمة ـ إجابة القوى الغيبية ، إجابة الأسطورة التى يعمى عنها العقل ولا يفطن إلى مغزاها، ربما بسبب هذا الفيض النورانى الزائد عن الحد، الذى يؤدى إلى الانبهار، وربما أيضا بسبب ما يضعه الإنسان من ثقة زائدة عن المطلوب فى العقل، وما قد تؤدى إليه هذه الثقة من زهو وغرور وخيلاء تخيل إليه أنه قادر على السيطرة على نفسه وعلى كل ما يحيط به من قوى غامضة؛ كأن ما يشعر به فى داخله مواز أو مطابق لما هو قائم فى خارجه، أو ليست الحقيقة فى التراث الفلسفى هى «المطابقة» بين تصوراتنا والواقع؟ [٢]

لعل هذا اللون من الإجابة العامة هو ما يشكل انتصار الفكر على الرأى، وبوجه خاص على الرأى الشائع، ولعله يشكل مرحلة انتصار العقل على الأسطورة، ولكنه ، من غير شك، انتصار واهم وغير مؤكد [٣] . ولعل زيف هذا الانتصار يقر فى طبيعته العامة نفسها، وفى هذه القدرة التى تخيل إلى الإنسان أنه يستطيع بفضلها أن يحلق فى آفاق العالمية وأن يتوازن مع ذاته؛ بحيث يصبح معاصرا لها متطابقا معها ومماثلا

*قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب ، جامعة الإسكندرية.

فيها بطريقة لا سبيل إلى الفكاك منها. ألم يستطع «أوديب»، مثالا على ذلك، أن يكتشف بذكائه اللماح ما عجز معظم الناس عن اكتشافه وفض سره؛ ألا وهو أحجية أبى الهول، بينما عجز، فى الوقت نفسه، عن فك لغز الحياة وقوانينها الخفية التى أودى به خرقه لها إلى الضلالة والضياع؟

ليس من شك فى أن ما أريد أن أخلص إليه هو أن ما يرمى إليه بلانشو عبر مفهومى الإجابة «العامة»، والإجابة «العميقة» اللذين سمحا لى بنسج ما نسجت حول تأملاته، يبدو لى قاسما مشتركا لمعظم الفكر الأوروبى الحديث الذى تبلور فى إطار البنيوية والمدارس الأدبية والنقدية «الجديدة»، وبوجه خاص لدى كتاب من أمثال رولان بارت و فيليب سوللرز و تودوروف وغيرهم، وهو القاسم المشترك نفسه الذى رأيناه عند ميشيل فوكو فى صورة «كينونة» اللغة [٤]، والذى تتخلل آثاره معظم المفاهيم التفككية التى يقيم عليها دريدا رؤيته فى «التناثر» و «الاختلاف» [٥].

نعود فنقول : إن الإجابة العامة هى ما يقدمها لنا العقل الغربى كما تأسس فى ظل «اللوجوس» اليونانى وما ارتبط به من نظام عقلانى ـ أنطولوجى ـ أخلاقى ، أما الإجابة العميقة ، كما يسميها بلانشو، فهى أقرب إلى ما يمكن تسميته بالمكبوت فى طيات الفكر العقلانى ، وهى لذلك ترتبط أكثر بالجانب الأسطورى فى الفكر اليونانى والشرقى ، وذلك بقدر ما يشكل الشرق القديم الإطار أو الوعاء الأكبر الذى استمد منه اليونانيون الأوائل كثيرا من تصوراتهم الدينية و «الكوزموجونية» . ولعلنا نعرف جيدا أن انتصار العقل المزعوم لم يقض كلية على دور الأسطورة وعلى وظيفتها الكاشفة لطبيعة النفس البشرية؛ فهى بجانب استخدامها فى الإبداعات الأدبية، على مر العصور ، كانت خير معين لفرويد و يونغ وغيرهما من رواد التحليل النفسى فى دراسة وتحليل الدفعات العمياء التى تصطرع فى أغوار اللاوعى الإنسانى.

بل إن الأدهى من ذلك كله، هو أن هذه العقلانية التى سوف تشكل السمة العالمية للحضارة الغربية، لم تقض ـ ويبدو أنها لن تقضى ـ على الجوانب اللاعقلية التى شكلتها الأسطورة، والتى بلورتها علوم التحليل النفسى فى شكل دفعات عمياء وحتميات تتجاوز قدرة الذات على الرؤية الواضحة وقدرة الإرادة على الضبط والتماسك والاعتدال .

وليس من شك فى أن هناك ارتباطات مؤكدة بين هيمنة التيارات العقلانية تارة وانحسارها تارة أخرى من ناحية ، وحركة الطبقات الاجتماعية فى صعودها وسقوطها وفقا لجدلية العلاقات الاجتماعية ـ التاريخية من ناحية أخرى؛ ذلك لأن الأفكار لا تنتشر أو تسود ، كما يخيل إلى الكثيرين، فى فراغ أو فى عالم المطلق والتجريدات، وإنما فى إطار الجدلية التاريخية التى تضفى عليها مضمونها الفعلى والحقيقى. من ثم، ليس من الأمور الاعتباطية أن يرتبط صعود التيارات العقلانية إبان القرن الثامن عشر بقيام الدولة الليبرالية أو البورجوازية الحديثة، وليس من الأمور العشوائية أن ترتبط الحركة الرومانسية، فى الأغلب ، بهزيمة الثورة الفرنسية وعودة طبقة النبلاء إلى الحكم ، وإن كانت هذه الظاهرة لا تحجب بالطبع دور الفعاليات التاريخية الأخرى؛ مثل سقوط نموذج الثقافة الرسمية أو المهيمنة الذى ارتبطت من خلاله الكلاسيكية بمعيارية الثقافة اليونانية واللاتينية، بوصفها نموذجا للعالمية وتجاوز الزمن، وصعود الثقافة الشعبية من حيث هى سمة من سمات بناء الهوية القومية واستردادها، خاصة فى إطار الدور الرائد الذى سوف تلعبه الرومانسية الألمانية.

وأخيراً، ليس من الأمور العارضة أن تزداد هذه الحركة المناهضة للمنظور العقلانى، التى لم تختف قط عبر التاريخ الحديث والمعاصر، قوة وضراوة مع استتباب دعائم المجتمع الصناعى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وانتشار هيمنته على معظم بقاع العالم. ولعلنا نتذكر، على سبيل المثال، ما كان يمثله نموذج روسو الإصلاحى من «غرابة» فى قلب فلسفة التنوير، والاستخدام «المعكوس» الذى قام به «ساد» للعقل نفسه ولمنطق الطبيعة فى تبرير الجريمة والشذوذ، وذلك فى الوقت نفسه الذى يتحدث فيه رجال القانون عن الحقوق «الطبيعية» للإنسان. كما لا يغيب على أحد الدور «المثالى» الذى لعبته «الرمزية» ذات النزعة الأنطولوجية الواضحة، و«البرناسية» ذات النزعة المتعالية على الواقعية والنفعية. أما فى عصر أوج الوضعية والعقلانية البرجماتية اللتين واكبتا انتشار الإمبريالية العالمية واستقرار مبادئ السوق وأخلاقياته، فإننا نرى قوى «اللاعقل» المدمرة

للأعراف والقيم البرجوازية تنبثق عبر تجربة لوتريامون الشعرية بالغة العنف، وعبر تجربة رامبو الرائدة فى مجال «كيمياء الكلمة»، وهما التجربتان اللتان سوف تؤكدهما الحركة «السريالية» فى الثلث الأول من القرن العشرين، بل نراها عبر «الوجودية» نفسها فى ثورتها العارمة على النسق الهيجلى، وما يمثله من قمع للحرية الفردية وكبت لتلقائية الذات فى سعيها نحو التحقق المبدع الخلاق عبر الزمان والتاريخ.

ولكن، إذا كانت هذه التيارات المناهضة للعقلانية المثالية وللقيم الأخلاقية النفعية قد تناثرت، كما نرى، عبر التاريخ الغربى الحديث والمعاصر، مع بعض الاختلافات فى الرؤى والخلفيات الإيديولوجية - من غير شك - هنا وهناك، كما نرى ذلك واضحا بين النيتشوية والفرويدية والماركسية التى تشترك جميعا فى رفضها التراث الغربى الكلاسى، إلا أنها لا تبلغ بحال من الأحوال فى ثورتها «الإبستمولوجية» الحد الذى وصلت إليه «التفكيكية»؛ ليس فحسب فى نقد القوالب المنطقية الظاهرة للفكر الغربى الموروث، وإنما فى تقويض تجربة «اللوجوس» أو العقل الغربى نفسه فى آلياته الأساسية.

غير أننا نعود فنقول، على طريقة دريدا نفسه الذى يقدم المفهوم ثم يتجاوزه عن طريق «الإمحاء» الإيجابى - إن صح هذا التعبير[٦] - إن هذه الثورة أقرب إلى الثورة الكلامية منها إلى دعوة جادة إلى تغيير الواقع أو حتى إلى إيجاد لون جديد من الخطاب المؤثر أو الفعال. بعبارة أخرى، إن ثورية الخطاب التفكيكى ليست أكثر حدة أو قوة من ثورية الخطاب النيتشوى أو الماركسى ، وهى إن كانت تعطى خطاب التفكيك قدرة لانهائية على كشف أوهام العلمية والموضوعية الصارمة التى قام عليها الخطاب الفلسفى الغربى المتوارث، فذلك بقدر ما يكشف لنا أى خطاب نقدى، وهذه حقيقة يجب التسليم بها، أن كل ما يبدعه الإنسان ، غربياً كان أم شرقيا ، من نتاج أدبى أو فكرى، لا يمكنه أن يفلت من حبائل الإيديولوجيا. وذلك بقدر ما تمثل الإيديولوجيا صفة ملازمة لكل خطاب إنسانى ، وبقدر ما يشكل هذا الخطاب محاولة يائسة لتجاوز الصدع الجذرى الذى يقع فى قلب المسافة بين الوجود والتصور وبين الشعور واللاشعور[٧]. وإذا كان الخطاب التفكيكى يعد، فى نظرنا، أقل ثورية من أى خطاب سابق عليه، فذلك لأنه يخرج من جهة عن دائرة التاريخ ويقع فى ختام الفلسفات التى طمحت، بشكل أو بآخر ، فى إقامة جسر بين الواقع والتنظير، أو التى رأت فى الفكر مرادفا للعمل أو وسيلة منهجية للتأثير على مجرى الأحداث وحركة الصيرورة التاريخية. إننا مع الفكر التفكيكى؛ مع فكر نهايات التاريخ ونهايات الفلسفة بمعناها العريق، أى الميتافيزيقا والأنطولوجيا، وكذلك مع هيمنة مفاهيم المكان والسطحية [٨] والإحساس بالانحدار والشيئية وسيطرة الآلة المعقدة وما يواكبها من استراتيجيات «اللعب» المنظم الذى يجتاح معظم المجالات الثقافية؛ من أدبية وفنية وفلسفية.

حينما يخرج الفكر التفكيكى عن دائرة التاريخ، ويعترف ضمنا بنهاية الفلسفة مع هيجل الذى يصل المطلق على يديه إلى الوعى بذاته من حيث هو وعى متحقق عبر التاريخ، ومن ثم مؤسس للتاريخ[٩] ومهيمن عليه، فإنه لايجد أمامه إلا طرق المراوغة والمداورة والالتواء لتفكيك ما أقامه تاريخ الفكر الغربى من قيم وأنساق ومفاهيم منطقية وأخلاقية عدت، إلى وقت قريب، بمثابة جوهر الفكر الإنسانى وحاضره الذى لا يغيب فى انفتاحه الجذرى على الماضى والمستقبل. وليس من شك فى أن المراوغة أو الالتواء (Loxos) فى قلب «اللوجوس»، كما يمارسهما فيلسوف على شاكلة دريدا[١٠]، لا يخرجان عن إطار اللعب؛ وذلك لما يفترضه هذا اللعب من قيام عالم متخم ومجتمع يقوم على الفائض الاستهلاكى، وما يقتضيه من اصطناع لغة وظيفية أو «عدمية» - وفقا لتعبيرات بلانشو - تعمل على تحويل الإبداع إلى ضروب من التشكيلات الخيالية التى لايناط بها إدراك غور نفسى أو وصف حقيقة واقعة، إذ لم يعد هناك من متاح، بعد تفتت أبعاد الشخصية وتقلص الواقع الفعلى أو المرجعى إلى مرتبة أثر من آثار النص[١١]، إلا هذه اللغة نفسها، هذه اللغة العدمية التى تولد الحقيقة ونقيضها، والتى لاتتأكد إلا كاختلاف جذرى يمكنها، فى الوقت نفسه، من صياغة العالم ونقضه، أو استبداله بقرين زائف (simulacre).

وإذا كان التفكيك سلبا خالصا ونفيا محضا، فهو لا يتحقق، مع ذلك، إلا بتوافر مجموعة من الشروط. ولعل على رأس هذه الشروط التنكر للاسم والتسمية، وذلك بقدر ما يردنا الاسم الذى يتصدر الجملة ويحكم حركتها ويحدد قصديتها إلى فضاء دلالى متجانس وإلى وحدة أولية سابقة على الفكر؛ فالاسم تحديد وإحاطة [١٢] وإبراز لدعائم عالم يقوم على الثبات والسكون ولمرتكزات نظام يحكمه التراتب والتدرج. ومن ثم، كان على فعل التفكيك، بواسطة إجراءات الكتابة لما تتسم به من عتمة أو كثافة تكاد تكون ملازمة لماهيتها «التحبيرية»، بث البلبلة والفوضى فى قلب الخطاب المستتب أو سابق التنظيم. كذلك يقع على عاتق عملية التفكيك إحداث فرجة فى نسيج النص؛ بحيث تزدوج عملية القراءة، وبحيث تسمح هذه «القراءة المزدوجة» المنبثقة عن هذه الفرجة بخلخلة النص وكشف الجذور التى يسميها دريدا «المركزية الصوتية والتصورية»، والتى تشكل العامل الميتافيزيقى أو الإيديولوجى الكامن لمجمل الخطاب الفلسفى الغربى؛ منذ تأسيسه على يدى أفلاطون وحتى بلوغه أوجه عند هيجل.

إن التفكيك من حيث هو عملية تفتيتية لكل خطاب جاهز، أى لكل خطاب قد تشكل وفقا لآليات وطقوس دلالية ،ويصيغ قراءة مترسبة عبر التاريخ فى صورة قواعد وأصول ونظم مقننة أو مودعة فيما يشبه المراسيم المتوارثة التى لايجوز خرقها أو الخروج عليها، هو ضرب من الممارسة الظاهرية التى تنصب عملياتها على «السطح» الخارجى لعلامات الخطاب، وذلك بالقدر الذى تحول فيه هذه الظاهرية دون الارتداد إلى أية احتمالية مضمرة أو كامنة فى قلب الشعور أو اللاشعور، وبحيث تعوق ربط علامات الخطاب بأية عمليات تصورية أو تفسيرية ترتكز على معايير خارجية ومرجعية على شاكلة المؤثرات الاجتماعية أو النفسية أو كل ضروب التنظيرات التى تجعل من الخطاب محاكاة أو تعبيرا أو تحقيقا لمدلولات وغايات حسية أو حدسية أو عقلية سابقة عليه أو موجهة له.

ولعل أهم ما يميز هذه الممارسة النظرية هو تشكيكها فى العلاقة الثابتة أو المستقرة التى تقوم بين الدال والمدلول؛ أى بين «الصورة الصوتية» ـ وفقا لتعبير سوسير ـ ومفهوم الشئ أو تصوره، وهى العلاقة التى يحاول دريدا زعزعتها بردها إلى فضاء الاختلاف وسلبيته الجذرية، وذلك بقدر ما يشكل مفهوم النفى لديه نوعا من المغايرة التامة التى لا علاقة لها البتة بالمرحلة السلبية للمفهوم فى صعوده نحو «التركيب» ـ كما هو الحال عند هيجل ـ التى لاتقع، كما يقول دريدا، على مستوى المدلولات نفسها وإنما على مستوى بناء الصيغ والتراكيب اللغوية ـ الفكرية أو التصورية[١٣]. وليس من شك فى أننا هنا أمام محاولة تقوم على النفاذ من فجوات النص ومحاور تمفصله وتقاطعاته، وذلك بعد كشف علاقات القوى التاريخية التى تضفى عليه تماسكه الدلالى الظاهر، وتحدد له ضروب التفسيرات الممكنة وغير الممكنة.

إن ما يرمى إليه فيلسوف التفكيك بهذا الصدد هو نوع ـ لو استخدمنا مفهوما خاصا بمدرسة ألتوسير ـ من اكتشاف «قواعد إنتاج النص» التى تضع أيدينا على الآليات التى تنتج موضوعاته ومفاهيمه وترسم له حدوده الدلالية، والتى تقودنا معرفتها إلى إعادة توزيع مفرداته وعناصره واستغلال فراغاته أو استثمارها؛ لا على شكل ارتدادات إلى قصديات مصدرية تفترض تنظيما شعوريا سابقا على النص، ولا على شكل غايات محكمات يؤدى إليها النص بطريقة حتمية كما تنتج العلة معلولاتها، وإنما فى صورة إعادة كتابة أو استنساخ، تفسح المجال لبروز الثغرات والتناقضات والتساؤلات، وتعمل جاهدة على فتح النص والإبقاء على انفراجته بشكل دائم ومستمر. وليس من شك فى أن هذا الفتق الذى يمارسه فيلسوف التفكيك فى نسيج النص المقروء، هو الذى يتيح له ليس فحسب الوقوف على تناقضاته وإنما كذلك استخدامها وتوظيفها فى إجراء العديد من «القراءات المزدوجة»؛ بحيث لا نتمكن قط من اللجوء، تحت وقع ميولنا ونزعاتنا اللاشعورية أو تصوراتنا وأحكامنا الإيديولوجية المسبقة، إلى إغلاقه أو حبسه فى صورة دائرة يقع فى قلبها شعور المفسر أو المحلل على شاكلة ما يسميه أصحاب التأويل بالدائرة «الهرمنيوطيقية»[١٤].

لا جرم، من ثمّ، أن يلجأ دريدا فى معالجته النصوص التى يخضعها للتحليل والتفكيك، إلى نوع من المصطلحات يقوم - فى معظمه - على توظيف مجموعة من الصور والاستعارات والتشبيهات التى تتراوح بين القطع والحز والوسم والحد والحفر وبين عمليات من التناقض والتعارض والإبدال وازدواجية الدلالة، وذلك حتى يظل الذهن بمنأى عن كل مؤثرات الحقل الدلالى والرمزى المتوارث فى الفكر الغربى، وبعيدا عن إجراءاته المفاهيمية المألوفة على شاكلة مفاهيم القبلية (a priori) أو الإمبريقية التى ترد جميعا إلى أس «اللوجوس» الغربى، وإلى ما يقيمه من فصل وهمى أو متفق عليه ضمنا بين الفكر والواقع[١٥]. ولعل ضرورة استبعاد هذه المفاهيم، بالنسبة إلى فكر التفكيك، تتضح لنا أكثر حينما نفهم أنها جميعا ترد إلى ضرب من الظاهرية الموجهة أو «المضبوطة» فى قلب الخطاب الميتافيزيقى التقليدى، بينما يسعى دريدا إلى تأسيس ظاهرية جديدة تقوم على المغايرة التامة، أو على نوع من «القفزة» خارج حدود «الريطوريقا» التقليدية التى ترد النص، كما ألفنا ذلك طويلا، إلى «جوانية» مبدعه من جهة، وإلى «خارجية» مرجعه من جهة أخرى[١٦].

إن هذه الظاهرية لا تردنا، كما هو واضح، إلى واقع خارج النص، وإنما هى تعمل على تحويل الواقع الذى لا يستطيع أن يفلت من شباك المتخيل، إلى أثر من آثار النص، وذلك بقدر ما يشكل أى إبداع فكرى أو فنى صياغة جديدة للواقع وإعادة تركيب عناصره وتوزيعها من خلال الرموز أو المواد التعبيرية التى يستخدمها المبدع. ومن ثمّ، فإن هذه الظاهرية التى تتجدد فى إطار هذا المعنى، سوف تتضمن بالضرورة إلغاء أى بعد داخلى أو ما قد نتصوره مضمونا يشير إلى هوية ثابتة أو ذاتية متجانسة قابعة فى قلب النص. وليس من شك فى أن تحرير النص من هذه المرجعيات الخارجية والداخلية ما هو إلا إجراء يقصد به تحويل النص من وظيفته التقليدية - من حيث كونه وثيقة - إلى جماع من الممارسات الإنتاجية لدلالات تتولد عنه، أو بعبارة أخرى لدلالات لا تتطابق بأية حال ومعطياته المباشرة، أو ترد إلى معان كامنة أو غائمة متضمنة فيه بالقوة، وإنما لدلالات مرجأة؛ أى قابلة دوما للإنتاج انطلاقا من فراغات الكتابة ومن المساحات «البيضاء» التى تولدها هذه الفراغات، والتى تشكل - ابتداء من الشاعر ملارميه - قضية الأدب الرئيسية؛ ألا وهى أن موضوع الأدب هو الأدب نفسه؛ أى الإبداع اللغوى فى المقام الأول.

ويذهب دريدا إلى أن هذه المساحات البيضاء ، التى علينا أن نتلمسها بين ثنايا السطور هى نوع من قراءة الغائب - الظاهر أو «الخفى - المقروء» كما يقول، وهى قراءة غير متاحة إلا بواسطة ازدواج الرؤية ؛ أى ما يسميه الكاتب تارة «الجلسة المزدوجة» (double seance) وتارة أخرى ظاهرة تعليق النص (suspens). ويتضح لنا مفهوم «التعليق» هذا بتأمل وظيفة «العنوان» فى شعر ملارميه ، وذلك بقدر ما لا يأخذ منه هذا الشاعر لإاصورة العلو والهيمنة على فضاء القصيدة وكأنه أشبه بـ « الثريا» المعلقة فى سماء الغرفة، ولكنها لا تحدد ، بأى شكل من الأشكال، محتوياتها أو ترتبط بها ارتباطا منطقيا أو موضوعيا . من ثم ، فالعنوان عند ملارميه ليس إلا محض ضوء يسطع بياضه على سطح الكلمات ليثير «تموجاتها» ، ومحض هالة ضبابية تفتح لخيال الشاعر ولخيال القارئ معا مجالات متعددة لتوليد الصور والاستعارات والكنايات . بعبارة أخرى ، ليس على «العنوان» أن يحكم معانى القصيدة، إن كانت هناك معان يعتد بها، وليس عليه أن يحددها بطريقة مسبقة؛ فهو، وإن كان يحتل الصدارة مثل مقدمة الكتاب، ليس وسيلة إلى تلخيص أو تقديم موضوع من الموضوعات أو ذريعة لإبراز نقاط نرتكز عليها فى فهم وإدراك أغراض أو أهداف كاتب من الكتاب، وذلك بالقدر الذى أوضحنا فيه أن عملية الكتابة لا يناط بها، فى فكر الحداثة، ردنا إلى نفسية الشاعر أو الأديب والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه بنوع من الانعكاس لها، أو ردنا إلى العالم الخارجى لمجرد وصف معالمه أو الإشارة إلى أحداثه وخطوبه[١٧].

إن مفهوم الكتابة عند ملارميه يضع، كما نرى ، حدا لضرب عريق وراسخ من تاريخ الأدب، كما يذهب دريدا، لتاريخ يهيمن عليه عرض الأفكار والعواطف والبحث عن الحقائق، وفقا لمبدأ المحاكاة الأرسطى الذى يجعل من الفن صورة معبرة ومؤثرة للحياة، وذلك حتى يؤسس فنا جديدا

يقوم على استغلال حركة رموز الكتابة فى توليد نوع من الحقيقة «البيضاء» التى لا تتكفل بأن تنقل إلينا صورا من الحياة أو صوت الضمير وخلجات الوجدان، بقدر ما تتجشم إبداع عالم خيالى يصعب فيه «الحسم» بين الحقيقة والكذب، أو بين درجات الصدق والزيف. ومن ثم، تتحدد وظيفة الكتابة الجديدة فى أنها ليست محاكاة تقريرية لمبادئ مثالية، ولا تقليدا لمثل وقيم تقيمها علاقات القوى السائدة، وإنما نوع من مغامرة الحرف ومن استنبات الورقة البيضاء وإخصاب النص حتى ينمو ويتفرع فى كل اتجاه، بعيدا عن كل وحدة موضوعية أو ذاتية مفروضة عليه، وفى حرية تكاد تكفل كل ضروب التناقض والاختلاف، وتكاد تفلت من كل صنوف القواعد والالتزامات، فنية كانت أو فكرية أو معيارية، اللهم إلا من ضرورات الكتابة التى تخطها لنفسها على طريق التجديد؛ أى «القطع»، كنوع من اللعب المنظم.

إن هذه اللعبة المنظمة، التى يقوم فيها «القلم» بدور البطل الاستراتيجى، تتحقق بصورة مثلى فى رواية (أعداد Nombres) لفيليب سوللرز[١٨]، الذى يصل بفن الكتابة إلى غايته القصوى، وهى غاية لا تتجاوز الوهم والخيال، ولا تخرج عن حيز الورقة المكتوبة التى تردنا سطورها وما ترسمه من أشكال وظلال إلى عالم من المسرحة الأدبية والتمثيل (اللعب) الخطابى الصرف؛ أى إلى عالم لا يتجاوز ممثلوه، فى نهاية المطاف، دور الكاتب ـ المخرج ودور القارئ ـ المشاهد. ولعل هذه التمثيلية الأدبية التى يتيحها فن الكتابة الجديدة، تبلغ غايتها حينما يخيل إلى القارئ ـ طالما نحن لم نخرج من عالم التمثيل الذاتى (auto-représentation) للأدب الذى تمارسه مدرسة «Tel Quel» ـ أنه قد تحرر من علاقة التبعية التى كانت تفرضها عليه الوظيفة التقليدية للأدب؛ حيث يلعب المؤلف دور مؤسس المعنى ومبلغ الرسالة والمربى والواعظ والأب المهيمن، بينما يكتفى القارئ بدور المتلقى أو المستهلك السلبى الذى يكتفى باجترار متعته؛ سواء بالاتحاد مع «الأبطال» أو الاغتراب فى الأحكام والتصورات الملتوية التى تفرض عليه. إن هذه التمثيلية تتيح للقارئ المشاركة الفعالة فى صياغة هذه الممارسة الروائية المفتوحة، وفى الإحلال محل المؤلف العليم بكل شئ والمستبد برأيه ورؤيته، وذلك بما يتوافر له من فرص لتقطيع إنتاج الكاتب وإعادة توزيع عناصره، وبما يتاح له من إمكانات فصم عرى هذا المثول أو الحضور الخادع الذى يبدو كأن المبدع يحاول ممارسته من خلال عمله.

لاجرم، من ثم، أن يُستبعد من هذه الرؤية الجديدة للنص كل بعد نفسى للشخصية وكل رؤية شمولية للأحداث وكل تسلسل منطقى لها، وأن تُستبدل بالأساليب التقليدية التى تقوم على التصوير والتعبير رؤية مغايرة تقوم على التفكيك وعلى بث بذور التناقض والاختلاف داخل النص، بغرض تكاثره وتفرغه وتفتيته إلى ما لا نهاية عن طريق التحويل والإبدال. ولا جرم أن تذوب فى هذه الرؤية الجديدة صورة المؤلف المبدع والملهم من قبل القوى الغيبية لتحل محله محض «ذات وظيفية»، لا كيان لها ولا وجود خارج النص وما يفرضه عليها من آليات تسجيلية. ومن ثم تذوى، مع الكتابة الجديدة، أسطورة الكلمة الحية، وتنحسر كل التصورات المتمركزة حول أولوية الصوت وقدرته اللامتناهية على تمثيل الحقائق المجردة التى تعيش فى كنفها الميتافيزيقا الغربية منذ تأسيسها مع أفلاطون وحتى أفولها مع هيدجر. وعلى هذا النحو، تنبثق فكرة موت المؤلف، وتغيب صورته الحية لتصبح محض بؤرة فى شبكة النص أو محض هوية نحوية تسمح بتقطيع جمله وإعادة توزيعها أو إبدال عناصرها، لا من منطلق توليد المعانى وتحقيق رغبة المتماثل بإحلاله فى الآخر ونفيه له، وإنما على مستوى البناء والتركيب وإعادة تفكيك البناء والتركيب، على شاكلة تكاثر الأبناء من خلال موت الأب[١٩].

علامات تاريخية

لا شئ يحتم علينا أن نعتقد أن مفهوم الكتابة، كما يبرز عبر كتابات ملارميه وسوللرز، يتطابق تماما و المنظور التفكيكى الذى يدعو إليه دريدا نفسه كما لا يجب أن تغرر بنا هذه الانزلاقات المستمرة التى تتم بين بعض نصوصه ونصوص غيره من كتاب الحداثة وما بعد الحداثة. ذلك لأن مظاهر التشابه والتقارب لا يجب أن تعمينا عن الفوارق والاختلافات، خاصة فى مجال دراسات تقوم أساسا على مبدأ

الاختـلاف . من ثم ، فـالرؤية المادية البـحث للكتـابة التى ينادى بها سوللرز [٢٠] واستقلالية الكتابة الشعرية التى أسسها ملارميه [٢١]، والتى لا تخلو ماديتها الرمزية من نزعات مثالية أو قل «ماورائية» لاتستهلكان تماما ـ إن صح هذا التعبير ـ كل الإمكانات والاحتـمالات التى يطرحـها إشكال الكتـابة عند دريدا ، من حيـث هو إشكال يقـوم على الاخـتـلاف الجـذرى وعلى ثنـائيـة أسـاسـيـة لا هـى بالمادية ولا هى بالمثـالية [٢٢]. ومن ثم علينا ، نتيـجـة لذلك، أن نقـتـرب تدريجيا من هذا الفكر بطريقة تمكننا من تجـميـع شتـاته، وكـذلك من غـيـر أن نحـاول طمس هذا الشـتـات وتجـاوز خصوصيته من حيث هو فكر للتناثر المنهجى، وللانفلات الدائب من المركـز [٢٣] الذى لا مكان له فى إطار النظريات التى تحاول الإفلات من نسقية البنيوية ودائريتها المغلقة.

ولعل أول مـــا يجب أن نعنى به من جــوانب هذا الإشكال الذى يثيره الكاتب بصدد الكتابة؛ هو أولا علاقته بالصوت ، وثانيا مـدى مشروعية ثانويته المفترضة فى قلب الفكر الميتافيزيقى الغربى بالنسبة إلى أسبقية الصوت أو الشفاهية بوجه عام. وليس من شك فى أن ما يطرحه دريدا على بساط البحث ، من خلال هذه النقطة ، هو التشكيك فى إحدى مسلمات الفكر الدوجماطيقى بعامة، وذلك بقدر ما يقوم هذا الفكر على مطابقة اليقين أو الشعور لواقع عملية التصور، وبقدر ما تشكل هذه المطابقة استغراقا تاما للشعور أو حضورا كاملا للحقيقة فيه، إلى درجة تمحى فيهـا كل مسافة بينه وبين العالم، ويتقلص فيها كل إمكان للشك أو التسـاؤل المنهجى الذى يحرر الفكر ويطلق إساره من قيـد الوجود . ولربما يجدر بنا، هنا، أن ننوه بأن هذا الإشكال لم يطرح دائما من خلال هذا المنظور التفكيكى ، خـاصة أن محط الاهتـمـام فى كـثـيـر من الدراسـات [٢٤] يدور حول التمييز بين مقومات الثقافة الشفاهية من حيث ارتباطها بنمط تاريخى يتمتع بطقوسه ومراسيمه، بل بفلسفته الملازمة له، وبين مقومات الثقافة المكتوبة التى لم تتبلور، على الأقل فى صـورة إشكال خـاص بالكتـابة ، إلا فى ظل الحـداثة والإيديولوجيات الناجـمة عنها [٢٥] . ومن ثم، يبقى لفكر التفكيك هذا التفرد، وهو أنه لا يهدف إلى تحديد الأشكال الكتابية بقدر ما يهدف إلى طرح إشكال «الفضاء» النقدى الذى يتطور من خلاله المنظور الإيديولوجى للشفـاهيـة فى قلب الفكر الغربى الموروث.

إن الخلخلة، التى يحاول دريدا بثها فى قلب الخطاب الفلسفى الغربى التقليدى ، تمس قواعده الأساسية وآلياته المحورية التى يقوم عليهـا، وذلك بقدر ما يقوم أى خطاب عقلانى ـ مثالى (وحتى مادى عن طريق القلب) على نوع من المركزية الصوتية (Phonocentrisme)، من جهة ، وعلى نموذج عقلى ـ لغوى (Logos) ضـمنى أو قلبى يوجهه ويرسم له أطره وحدوده التى لا يستطيع تجاوزها ، من جهة أخرى . ولاشك أنه إذا كان دريدا يربط بين المركزية الصوتية ومركزية «اللوجوس» فى الفكر الغربى ، فذلك لأن الخطاب الفلسفى لم ينشأ ولم يتبلور عند اليونانيين القدماء إلا بقيام اللغة الصوتية التى تعتمد على النظام الأبجدى فى الكتابة ، ولأن الفكر الميتافيزيقى المجرد لم يستطع أن يتضوع ويتألق إلا بالقدر الذى أتاحته له اللغة الصوتية من تحليق وتجاوز للصور المادية المباشرة التى كـانت تتم بواسطتـها أنماط الكتـابات السـابقـة على النظام الأبجدى ، سـواء فى صـورة Picto-grammes أو فى صورة idéogrammes . وليس من شك فى أن نقد الأسس الصوتية للخطاب الفلسـفى الغربى، وإبراز وظائفه الإيديولوجية الكامنة، عملية لا تتم عند دريدا من غير تضخيم واع، بل استفزازى، للمكونات الكتابية للفكر، وهو الأمر الذى يدفعه إلى محاولة تأسيس نوع من الكتابية أو «الجراماتولوجيا» الجذرية. ومع ذلك، فهذه النزعة المتطرفة، التى يتسم بها مدخل دريدا إلى الفلسفة، لا تخلو هى نفسها من رؤية نقـدية وإدراك عـمـيق للطرق المسـدودة التى تؤدى إليها. ولعل ذلك يفسر لنا غياب أية نظرية «وضعية» للكتابة عند دريدا، وعجز الفكر التفكيكى بعامة عن تجاوز المرحلة النقدية إلى مرحلة تأسيسية أو بناءة.

بيد أن استبقاء الفكر التفكيكى فى حيز النقد أمر لا يخلو فى حد ذاته من جوانب بناءة، وذلك بقدر ما يعمل هذا الفكر، بجانب معارضته لكل فكر دوجماطيقى راكد، على تثوير الفكر البشرى وتحريره من ربقة التقاليد العتيقة والأنماط التصورية البالية. ولعل تضخيم دور الكتابة، على حساب الصوت أو الكلمة الحية، من الأمور التى تثير من المشاكل أكثر مما تحل، إلا أنه اختيار يشكل ـ فى حد ذاته ـ أحد الإمكانات بالغة الأهمية التى استطاعت التفكيكية

بواسطتها تقويض دعائم المركزية الفكرية للخطاب الفلسفى الغربى، كما استطاعت أن تولد عن طريق الكتابة صورة مستقبلية ومتحركة للفكر البشرى، وذلك بقدر ما تشكل ظاهرة الكتابة الفكر فى مآله، بوصفه ممارسة إبداعية، وليس فى ماضيه أو فى تطابقه مع الخطاب السائد.

أفلاطون ومبدأ العقار

بالرغم من أن عالما مثل والتر أونج [٢٦] يحاول أن يقدم لنا أفلاطون فى صورة معادية تماما للشعر وللفكر الشفاهى، فإن دريدا يعمل على تقديمه فى صورة مغايرة تماما؛ إذ إنه يعده المؤسس الأول لأحكام القيمة التى أضيفت إلى ما يسمى بالكلمة الحية، والتى أدت إلى تضاؤل وظيفة الكتابة وتدنيها إلى مرتبة التابع أو الصورة الباهتة للصوت [٢٧].

وليس من شك فى أن موقف دريدا من أفلاطون يقوم على الالتباس والمراوغة؛ إذ إنه لا يعالج حواراته أو نصوصه وفقا لمصطلحاتها الظاهرة أو باعتبارها تقدم لنا مجموعة من المبادئ التى يجدر بنا تمثلها وتفهمها بطريقة مسلم بها. على نقيض ذلك، إنه يستغل صورة الجذر اللغوى الذى يرد لفظة النص إلى معنى «النسيج» ليحاول فك نص «فيدروس» بوجه خاص، وليحاول أن يقنعنا بأن ما توصل إلى كشفه قد استمر قرونا عدة مطويا أو خبيئا فى طياته وثناياه. ويبدو أن دريدا قد وجد ضالته فى مفهوم «العقار» (pharmakon) الذى يلعب فى النص الأفلاطونى دورا محوريا ولكنه بالغ التناقض والالتباس، ولعله أشبه بدور العنوان المضلل الذى رأيناه يعمل كنوع من «البياض» المولد للمعانى والدلالات عند الشاعر ملارميه.

ولكن ما العلاقة التى تربط بين العقار أو «الفارماكون» و حوار «فيدروس»؟ فى الواقع، إن ذكر العقار، بالرغم من أهميته المركزية فى نسيج الفكر الأفلاطونى، سوف يأتى بطريقة عارضة من خلال الانزلاقات الكلامية التى تضفى نوعا من الجدلية الحيوية على الحوار. ذلك أن «فيدروس» يبدأ قائلا إن الأحرار من الرجال يأبون أن يخلفوا وراءهم كتابات مدونة على شاكلة ما يفعله الكتبة والسفسطائيون الذين لا يعبرون عن أفكارهم بقدر ما ينقلون أفكار الآخرين، وهو ما يدفع سقراط إلى الرد بأن الذى يهم ليس هم الأشخاص وإنما الظروف التى تدون فيها الحقيقة والموضوعات التى تتصل بها ؛ إذ إن مفهوم «الموضوع» الذى يشير فى اليونانية، كما فى العربية، إلى الموضع والموضوع (Topos) سرعان ما يدفع «فيدروس» إلى ذكر أسطورة أوريثيا (Orithye) التى تدفعها ريح الشمال «بوريه» (Bo-rée) إلى السقوط من فوق الربوة، وذلك فى اللحظة عينها التى بدأت تفتتن بجمال الموقع، وهو ما يحث سقراط على قوله العابث بأن سقوط هذه العذراء قد تم فى اللحظة التى كانت تعبث فيها مع الصيدلانى (Pharmacée)، مشيرا بذلك إلى وجود عين ماء للاستشفاء بهذا الموضع [٢٨].

مهما يكن ـ إذن ـ من أمر هذه الإشارة الأخيرة إلى عالم الاستشفاء، التى أوضحها أحد كبار دارسى الأفلاطونية [٢٩]، فإن ما يلتقطه دريدا هو الدور الهامشى والمركزى، فى الوقت نفسه، لهذا الوجود الملتبس للفظة «الصيدلة» أو العقار، نظرا لما قد يتوافق فى هذا الأخير من معنى «السم» مع حادثة سقوط العذراء، ولما سوف تدرج عليه اللغة بعد ذلك من استخدامه بمعنى الدواء والعلاج. إن هذا اللبس عينه هو ما يقود دريدا إلى اتخاذ مفهوم العقار أنموذجا للكتابة، وذلك بقدر ما تشكل هذه بدورها نوعا من الازدواجية المحيرة فى قلب المحاجاة الأفلاطونية، وبقدر ما تسمح بفتح الثغرات وكشف المساحات البيضاء والغائبة فى حواراته؛ وهو الأمر الذى يؤدى إلى تجاوز النص الأفلاطونى وإلى ضرب من المشاكلات بين العقار والكتابة، وإلى الجمع بين هذين والعلم والسحر، وذلك بقدر ما تبعد الشقة أحيانا بين العقار وعلم الطب، وبقدر ما تتعارض أحيانا أيضا كتب الوصفات (biblia) مع الجدل والعلم الحى والمعرفة الحقيقية.

على هذا النحو، يقودنا العقار إلى الأسطورة فى تعارضها مع المعرفة النظرية؛ أى إلى المعرفة القديمة التى تقودنا بدورها، عبر أسطورة «تحوت» المصرية، إلى علامات الكتابة؛ وهو الأمر الذى قد يجعل من هذه العلامات «فضلة» ملحقة بخطاب الحق والفضيلة، وقد يطرح قضية التناسب بين دور السفسطائيين المضلل فى قلب المدينة وبين صرامة

قوانينها وأحكامها، بل ـ عن طريق الإضافة ـ بين الطبيعة الخالصة ـ كما يتصورها روسو ـ و بهرج الكتابة [٣٠]. ولا يكتفى دريدا بهذا الحد من استدرار النص واستنطاق مكامن صمته؛ إذ إنه يفطن إلى ما تمثله الكتابة فيه كذلك من حقيقة مضادة للحقيقة السقراطية، وذلك بقدر ما تتجاوز الكتابة وظيفتها من حيث هي تابع و«إضافة» وملحق، لتصبح الظاهر فى مقابل الباطن، وبقدر ما تلصق حقيقتها الملغزة بماهية الأسطورة وما تشتمل عليه هذه من أقنعة مخاتلة تحجب مصادر الحقيقة ومنابعها البعيدة ،كأنها الظل الذى يغشى على نور «اللوجوس»، ويطمس جدليته الحية.

إن هدية الكتابة، التى يقدمها «تحوت» فى الأسطورة المصرية إلى سيده وربه «آمون»، هدية ملتبسة وعطاء لا يخلو من شبهة والتباس ، خاصة أن هذا الاختراع قد يموه الكلمة الخالقة ، وقد يستبدلها عن طريق الخلابة والخداع بتفسيرات مضللة تذهب ببهاء الأب وتسدل الحجب على حضوره الأبدى [٣١]. إن الكتابة، حينما تستحل لنفسها مكانة الكلمة الحية، تنذر بموت الأب وتمثل عصيانا لنواهيه ولمثال الخير الذى استنه . ولكن لنعلم ، على الدوام ، أن اغتيال الأب الذى تمثله الكتابة ليس إلا ضربا من الاغتيال المؤجل؛ إذ إن كل تفسير أو تأويل غير مطابق لظاهر النص هو مشروع متجدد أبدا فى قتله تماما ، كمشروع دريدا فى وأد أسس «اللوجوس» الغربى ووضع حد لسطوة آبائه المؤسسين.

ولعل العلة الخفية التى تدفع الفكر اليونانى، كما يبرز لدى مؤسس الميتافيزيقا الغربية، إلى استخدام أسطورة «تحوت» المصرية، تقر فى خارجيتها نفسها، أى فى كونها عنصرا مستجلبا وبذرة مقوضة لمبدأ أولوية الإلهام الروحى و«ثبات الهوية»، وهى الوظيفة عينها التى ستؤديها شخصية «هرمس» [٣٢] من حيث ارتباطها بالسحر والعلم، ومزج الوهم بالواقع والزيف بالصدق والبهرج بالأصالة، فى آن . ولاشك أن هذا الالتباس نفسه هو الذى يميز، كما فطن دريدا إلى ذلك، وظيفة العقار أو «الفارماكون» فى حوار «فيدروس»، من حيث ارتباطه باختراع فن الكتابة. ذلك أن هذه يمكنها أن تشكل علاجا ناجعا لدعم الذاكرة وتدوين المعرفة، ولكنها ـ فى الوقت نفسه ـ خطر يتهددها بالموت والتجمد، وذلك بقدر ما يشكل «تحوت» ـ فى الأسطورة المصرية ـ ليس فحسب إلها للمقادير والموازين والحساب، وإنما أيضا رئيسا لمراسيم الوفاة والبديل القمرى للإله الحى «رع». ومن ثم، نفهم أن هذا الإله المزدوج الشخصية يمثل، بالنسبة إلى دريدا، مبدأ فقدان الهوية، تماما كما يقوم بوظيفة العلامة اللغوية التى تومئ ـ بحكم طبيعتها الإشارية ـ إلى المعنى ونقيضه، وذلك من غير أن يمس ذلك ماهيتها أو جوهرها [٣٣].

ومهما يكن من كياسة وجهة نظر دريدا بصدد الكتابة ودورها الإشكالى فى الفكر الأفلاطونى [٣٤]، يبدو لنا أن فيلسوف التفكيك يسلخ بشكل قاطع موضوع الكتابة عن وظيفة اللغة، وما قد تتعرض له هذه الوظيفة ـ التى تقوم على الاتصال فى المقام الأول ـ من انحراف يجرها إلى بعض المثالب التى شجبها؛ ليس فحسب الفكر الغربى وإنما أيضا الفكر العربى مثل التشادق والتفيهق [٣٥]. ومن ثم، فإن الحذر الأفلاطونى من زيف الكتابة ودورها فى التضليل لا ينصب فقط على البقايا الفاسدة من التصورات الميثولوجية، وإنما أيضا ـ وفى الأغلب ـ على محاربة ألاعيب السفسطائيين وأحابيلهم التى كرس سقراط حياته لدحضها وتبديد آثارها السيئة وعواقبها الوخيمة على عقول الشباب ونظم المدينة وقوانينها. بل إننا نكاد نقع هنا على نوع من المخافة المتأصلة ضد اللغة نفسها، وما قد تؤدى إليه من مزالق وشطحات. ومن ثم، يصبح الكلام الحق ليس فقط حديثنا إلى الآخرين ومحاورتنا إياهم، وإنما حديثنا إلى أنفسنا. وهذا هو نفسه ما نقرأه فى محاورة «فيدروس»:

«إن الفكر خطاب توجهه النفس إلى ذاتها. فالنفس حينما تفكر لا تفعل شيئا سوى محادثة نفسها، سائلة ومجيبة، مؤكدة ونافية. إن الحكم يتم حينما تنطق به بصدد موضوع. الحكم إذن هو النطق والرأى والخطاب الملفوظ لا صوب الآخر وبصوت جلى، ولكن فى دخيلة النفس وفى صمت» [٣٦].

بعبارة أخرى، إن المطلب الأساسى للفكر اليونانى هو البحث عن هذه «الجوانية» التى أسسها سقراط، والتى تشكل عمق الفكر الغربى منذ قيام الميتافيزيقا اليونانية وحتى هوسرل

بل هيدجر، كما سوف نرى ذلك لاحقا. ومن هنا، نفهم طبيعة الإشكال الذى يعقده دريدا حول الكتابة؛ فهذه ليست إلا المظهر الخارجى للنفس أو ظاهريتها التى تهدد دخيلتها، وذلك بقدر ما تشكل هذه الدخيلة جوهر الفكر الذى يريد «اللوجوس» أن يكون لسانها الحى وترجمانها الصادق. ومع ذلك، فالكتابة - أو اللغة بصفة عامة - ضرورة تعبيرية مفروضة على النفس، ولا مندوحة لها من اللجوء إليها وإلا بقيت مجرد قوة داخلية، ولعل ذلك ما دفع الفلاسفة العرب إلى تسمية النفس «الناطقة»[٣٧]، وإن كانوا يقفون من صفة النطق الموقف الأفلاطونى الذى أشرنا إليه، والذى سوف نرى صداه عند هوسرل، وهو توجه النفس إلى ذاتها بالحديث عبر عملية الفكر. من ثم، فالكتابة كالترجمة والدواء تتسم بطابع مزدوج يتراوح بين حدين: فهى - من جهة - تقنية لا تكسب فعاليتها إلا بفضل العلم والمعرفة الرشيدة، وهى - من جهة أخرى - دربة أو مهارة خاصة تقوم على علاقات ملتبسة أو على الأقل غامضة وغير واضحة بقوى الإلهام وسحر البيان، أى بكل ما قد يضفى عليها رونقا وبريقا، ولكن على حساب الصدق والأمانة.

إن الكتابة تشبه، فى خطورتها، فن الرسم الذى تستمد منه حروفها ووسائلها التصويرية الحسية، وهى مهما بلغت من الدقة فى تصوير حقائق النفس أو التعبير عنها، تظل كالرسم محض «محاكاة للمحاكاة»[٣٨]؛ أى تظل بعيدة عن الأصل والمثال الذى تبغى تقريبه إلى العقول أو الأذهان. وهى كذلك فى مشاكلتها للعقار تمثل ضربا من «الإضافة» إلى الطبيعة، وذلك بقدر ما يقوم الطب اليونانى والطب ما قبل الحديث كله على مبدأ التوافق مع الطبيعة؛ أى أنه يجب على الكتابة - فيما يتصل بتدوين ما يدور بدخيلة النفس - أن تكون مجرد «مساعد»، تماما كالدور المنوط بالدواء فى الطب الطبيعى؛ فالدواء لا يفرض إلا عند الضرورة القصوى، وبعد أن تستنفد كل الوسائل الطبيعية من تمرينات جسدية أو نظام للحمية لرد الجسم إلى نظامه الطبيعى. بعبارة أخرى، ليس على الكتابة إلا أن تعين الذاكرة على المحافظة على ما هو ماثل بها من معارف حية، وأن تبقى على هذه العلاقة الداخلية الحميمة التى تربطها بالمثل، وعلى هذا الاتصال الوثيق الذى تقيمه مع هذا «الحضور» الساطع للواقع والأشياء. ولكن أنى لها أن تصدق تماما فى ذلك! فهى، بحكم طبيعتها، قوة خارجية لا تستطيع أن تثبت الحقائق إلا من العلامات والأشكال والحروف. إنها، من غير شك، تحمل بين طياتها خطراً جسيماً؛ ألا وهو دفع الذاكرة إلى الاسترخاء والنسيان. ولعلنا نتذكر جميعا أن مشكلة الإنسان الكبرى هى أنه ينسى وينسى، كما يذهب هيدجر. إنه ينسى؛ فالنسيان هو مشكلة الوجود من حيث هو وجود[٣٩]. والحقيقة أو الوجود الحق، كما تطرحها الميتافيزيقا اليونانية، هى الخروج من النسيان.

ولعل أهم ما يبرز عبر هذه الثنائيات التى يسرع دريدا فى كشفها، هو إمكان تصنيفها تحت المسميات التقليدية التى ألفناها؛ مثل التراوح بين الإفراط والتفريط، أو بين الاعتدال وتجاوز الحد. ولكن دريدا يضرب بذلك كله عرض الحائط، ولا يعنى إلا بإبراز ما تقوم عليه مثل هذه الثنائيات من محاور توليدية أو قوالب منظمة للمحاورة الأفلاطونية، سواء أكانت هذه تسمى «فيدروس» أم «بروتاجوراس» أم «فيلابوس». وليس من شك فى أن المحور الأم الذى ينتظم هذه الثنائيات ويحكم تطور حركتها داخل النص الأفلاطونى، لا يخرج عن مقولتى الظاهر والباطن أو الداخل والخارج، اللتين سبقت الإشارة إليهما. وليس من شك فى أن هذه الثنائية الجذرية تستطيع أن تضم بين ثناياها كل أشكال التعارضات المألوفة؛ مثل علاقة الجسد والروح أو النفس، وعلاقة الروح والحرف والطبيعة والفن أو الثقافة وغيرها، إلا أن مركز ثقلها يقر فى هذا الطرح الظاهرى البحت لقضية الكتابة؛ أى فى هذا الطرح الذى يشكل نقطة اللاعودة أو القطيعة الجذرية بين الفكر الكلاسى وفكر الحداثة. ذلك أن «الخارج» (Le dehors)، كما يقول دريدا: «لايبدأ عند نقطة التقاء، ما نسميه، حاليا، النفسى والفيزيائى، ولكن عند النقطة التى بدلا من أن توجد فيها الذاكرة كحركة للحقيقة نفسها، تترك نفسها للإبدال بواسطة الأرشيف والانزياح بواسطة علامة للتذكر والتذكير[٤٠]».

معنى ذلك أن خطورة الكتابة لا تكمن فى كونها مجرد قوة حجب للوجود، على طريقة هيدجر، وإنما فى كونها تنتمى فى ماهيتها إلى عالم الإبدال، وهو ما يشكل

خطرا جسيما على المثل الأعلى لذاكرة محضة ومستقلة بذاتها عن كل عنصر خارجي، أى أن مبدأ «الملحق» أو «البديل» (suppléance) ـ الذى تشكله الكتابة بالنسبة إلى قوة التذكر ـ يكمن خطره فى كونه يقيم عالما من الحضور الزائف، بدلا من الحضور الأصلى للمقوم والمثال (Eidos)؛ فالكتابة ـ مهما تبلغ من البراعة والإحكام ـ لا تستطيع أن تنوب إنابة مطلقة عن الأصل، وإلا لما أفسحت المجال لالتباس المعانى واختلاف طرائق التفسير والتأويل. كما أنها تميل بطبعها، بوصفها نسقاً من العلامات والآثار المادية، إلى نزع الدلالة الحية للصوت عن وظيفتها المتطابقة مع المعنى القائم فى النفس أو الذاكرة، لتحولها إلى مجموعة من الرواسم الظاهرية البحتة؛ وهو الأمر الذى يشكل تمجيدا لعالم الوسائط والبدائل، على حساب مبادئ الأصالة والصدق[41].

بيد أن الإلحاح على كل المظاهر السلبية للعقار أو على الأعراض الجانبية له، إن صح هذا القول، لا يعنى فقدانه كل خواصه العلاجية المرجوة؛ ولكن المناط يظل هنا قضية «حسم» فى المقام الأول؛ وهو الأمر الذى يقع على عاتق مقرر الدواء نفسه، سواء أكان هذا المقرر (Pharmakeus) طبيبا أم ساحراً أم فيلسوفا أم سفسطائيا. ودلالة ذلك، فى قراءة دريدا لأفلاطون، أن العلم قوة ومنة ذات حدين؛ فهى إما تنتج آثارا طيبة ونافعة وإما تولد نتائج ضارة وفتاكة، وفى كلتا الحالتين لا يكون المحك أو المرجع الذى يعول عليه مزاج المعالج أو فعالية الدواء، وإنما المواءمة بين هذا الأخير وجسم المريض، تماما كما يتحتم على الفيلسوف ـ الذى لا يخلو شخصه مثل سقراط من الشك وسوء الظن ـ أن يوائم بين تعاليمه المولدة للحكمة والحقائق النافعة للمدينة والإنسان.

هناك، إذن، استخدام جيد للعقار، كما أن هناك استخداما سيئا أو ضارا له. وليس الاستخدام الموفق، على كل حال، من الأمور المفروغ منها أو المقررة مقدما. ذلك أن تناول الدواء أو الأمر به ليس محض «وصفة» يتفوه بها أو تخط على رقعة ما؛ إذ لابد لنجاح أثره من التحلى ببعض الصفات الحميدة كالشجاعة والقدرة على مجابهة احتمال الموت؛ أى أن اللجوء إلى الدواء ليس محض تناول آلى أو ظاهرى؛ فهويتطلب، على شاكلة المثال السقراطى، القدرة على استبطان القوانين والتسليم بالحقيقة والمثال، وهو ما لا يتم إلا بتجاوز الشكليات وبالتوافق مع قيم المدينة الراسخة التى لا تقوم حياة مستتبة ومؤكدة لتماثلها الذاتى من غيرها، وعلى رأسها «الخير» و«الأب» و«الثروة» و«الشمس اللامنظورة»[42].

على كل حال، إن هذه الثنائية الجذرية للعقار تدفع فيلسوف التفكيك إلى تأويله؛ لا على أنه حقيقة ثابتة وإنما على أنه «انفراجة اللاهوية» أو الموقع المتحرك للبينية؛ فهو ليس بموجود حاضر ولا بموجود غائب، وإنما إمكان هذا أو ذاك أو، كما يقول فى لغته الخاصة، موقع «الاختلاف المرجأ» الذى يمثل بالنسبة إلى كل تعاليم الميتافيزيقا المستتبة خطورة الإفراط أو تجاوز الحد. ولعل هذا التأرجح بين السلب والإيجاب، وهو ما يفترض أساسا ـ فى نظر دريدا ـ غياب الهوية، سمة تفرض على العقار صفة «الخليط»؛ أى ما يماثل مبدأ الشر فى الفكر اليونانى لما يشكله هذا الخليط من خطر يتهدد صفاء النفس وسكينتها الداخلية. وليس من شك فى أن هذا الخليط أو «المزيج» هو ما يطرأ على النفس ـ هذه الجوانية المحضة ـ من الخارج؛ أى من عالم المحسوسات والمتعينات التى ارتبطت، عبر الفكر الميتافيزيقى كله، بمظاهر الاغتراب وضياع الحقيقة. ومن ثم، ليس بغريب أن يقود العقار (الفارماكون) قرار المعالج الذى قد لا يوفق فى حسمه قضية التوافق بين العلة والدواء، أو مبدأ الاعتدال بين الباطن والظاهر، إلى موضوع «الفارماكوس»؛ أى الطفيلى أو الغريب أو المنبوذ، أو إن شئت كل أشكال «الآخر» التى لاتنى تهدد تماثل الذات وتطابقها مع نفسها، ولا تتوقف عن بث بذور القلق والتخلخل بين طياتها المحكمة التى يجب، من ثم، التخلص منها والتضحية بها فى صورة علنية من صور التكفير والتطهير، ومن خلال طقوس عزل أو نفى (Ostracisme) مهيبة تربط بين عملية إقصاء «المذنب» وضرورة تخليص المدينة من الشرور والآثام التى تطبق عليها، والتى لا يتم التحرر منها إلا بتقديم قربان أو «كبش فداء»[43].

كذلك، يتجسد «الفارماكوس» فى شخصية «الفادى»[44]، وذلك بقدر ما يأخذ الفادى على عاتقه

تخليص المدينة من الجرائر التى تنسبها هذه، بغرض الحفاظ على تماسكها الداخلى، إلى خطر أو عدو خارجى، وهو خطر غالباً ما ينذرها بالفناء المؤكد، إذا لم تتطهر ولم تكفر عن ذنوبها بتقديم الفداء المرجو لتهدئة الآلهة الغضبى. وليس من شك فى أن سقراط، كما رأينا بصدد شخصية المجنون عند فوكو[٤٥] وشخصية الشرير عند جان بول سارتر[٤٦]، كان يمثل الضحية النموذجية أو الصورة المثلى لما يمكن أن تكون عليه شخصية «الفادى»، نظراً لما تعرض له من اتهامات زائفة ومن غبن فادح أودى بحياته. لقد كان سقراط ضحية لعلم السفسطائيين الزائف ولبلاغتهم الخادعة، ولعمى الرجال والقادة الذين تصرفهم المظاهر الخارجية للسلطة عن الحقائق والمثل الثابتة التى لا تقوم حياة كريمة وأصيلة بغيرها.

على هذا النحو، يتمثل لنا سقراط فى صورة الحكيم الملهم الذى يستمد وحيه من الآلهة وليس من براعته أو حنكته الخاصة[٤٧]، بينما يبرز أعداؤه فى صورة الكتبة والرسامين الذين يكتفون بمحاكاة الحقيقة وتصيد الصور والعلامات الخارجية للوجود الحق. ولعل المقارنة بين سقراط وغرمائه تكتسب دلالة أعمق لو أدركنا أن صوت الآلهة بالنسبة إلى سقراط لا يشبه إلهام الشعراء الذين ـ فى سعيهم إلى تدوين ما يلتقطونه من أنغام وألحان القريض ـ سرعان ما يضيعون ما به من وحى الإله الحى. ولعلهم فى ذلك أقل درجة من المصورين الذين يكتفون بالمحاكاة ولا يدعون الإمساك بحقائق الأشياء وبجوهر الوجود. ومن ثم، تتأكد حقيقة سقراط من حيث هو حامل لـ «لوجوس» الإلهى ولكلمة الشمس والأب، ومثال منبت الصلة بكل ما ينتمى إلى عالم اللعب والمسرح والأقنعة، وبكل ما ينأى عن المصدر الأول للخير والحق ويقرب من فوضى الجماهير[٤٨].

ألا يعنى ذلك، فى نهاية المطاف، أن الكتابة تحمل بين جوانبها شراً لابد منه، وأنها تمثل حلاً أبتر لم يلجأ إليه الإنسان إلا فى غياب الكلمة الحية، على إثر موت الأب والابتعاد عن المصدر المؤسس؟ إنها، كما يحاول دريدا إبرازها، حركة إفضاء وصيرورة، وتعديل وتبديل لما يحاول أن يبقى ماثلا فى ذاته ولذاته كحضور أبدى؛ حركة الأثر والظلال مقابل الحياة الفياضة للمثال الأنطولوجى فى سطوعه الأول. إن الكتابة، فى تحركها الدائب والمستمر بين النور والظل، وبين الصوت الحى والرمز المحفور، بين الإرادة الطليقة وخدع الصناعة، بين الأصل والصورة والجوهر والمادة والروح والجسد، ليست إلا «الظاهر» المحض، هذا الظاهر المتعين فى نسيج اللغة وحركتها نحو التشكل الذى يفرض قوالبه وصيغه الحتمية على الفكر ويكون بالنسبة إليه بمثابة شرط الإمكان، شر لابد منه، لأن الكتابة تحجب بقدر ما تبرز وتبين وتكشف بقدر ما تخفى وتموه؛ ولكن هذا الشر الكامن فيها هو ـ فى حد ذاته ـ نوع من الخير ومن الإيجاب، كما يبرز، ذلك فى محاورة «طيماوس»؛ ذلك أن الكتابة بقدر ما هى موات وجمود، تستطيع أن تجمع بين حروفها شعث الفكر وشتاته، كما تستطيع أن تحمى كلمة الأب أو السيد من التعدد والتكاثر. وليس من شك فى أن فى ذلك جنة ووقاية ضد الجموح والغلواء والنزوع نحو المخالف والمغاير[٤٩].

مهما يكن ـ إذن ـ من أمر سلبية الكتابة، فإنها تفرض، أردنا أو لم نرد، على «اللوجوس» ارتداء لباس اللغة، خاصة أن الحضور المطلق للمثال لم يعد قريب المنال منذ انحسار الأصل ووفاة المعلم. ولكن ـ كما يؤكد دريدا ـ أليس من العجيب أن تكون الكتابة نفسها أساس هذا الاختلاف الجذرى الذى يقدم لنا، على السواء، شرط إمكان وعدم إمكان الحقيقة؟ ذلك أنه لا تأكيد ولا عودة لحقيقة المثال خارج نطاق البديل والحرف والعلامة، ولا حيلة أمام غياب «الوحدة الملأى» الأولى من «بديل مماثل» إلى حد التطابق و «مغاير إلى حد الإنابة بالإضافة»[٥٠]. بعبارة أخرى، ليس فى إمكان «الموجود» أن يكون ماثلا فى حقيقته أو «واقعه الحى» فى قلب الكتابة من غير أن يحتجب؛ فهوالحاضر ـ الغائب، حاضر بغيابه الساطع من حيث هو مثال، وغائب خلف حجب الكتابة ـ البديل التى تمثله وتنوب عنه .

على هذا النحو، لا يمكن للكتابة، إذا تكلمنا من منظور هيدجر، أن تستنفد الوجود، وذلك بقدر ما يكون الوجود هو المتاح على الدوام فى انسجامه وتراجعه، ولا يمكنها، إذا تكلمنا من منظور دريدا، إلا أن تفرض على الوجود حضورها الإشكالى بوصفها ممارسة سلبية ، وانفتاحا جذريا على الموت، وشرط إمكان لقيام الاختلاف ومن ثم اللغة والكلام . ذلك أنه بدأ من الكتابة ـ البديل ومن نشاطها،كتابع أو وليد، «ينصدر» المصدر وينفتح «اللوجوس» على الباطن والظاهر ؛ على ظاهر ينتهى، بالنسبة إلى الحداثة، بمحو كل اختلاف بين «النحو» و «الأنطولوجيا». من ثم، تصبح اللغة فى كينونتها الظاهرية البحث أنطولوجيا العصر، وتصبح الكتابة جسم هذه اللغة إن سلبا وإن إيجابا بالنسبة إلى حاضر غائب وخفى أبدا. سلبا بقدر ما تشكل بديلا للوجود ـ الحضور فى تزامنه مع اللوجوس، وإيجابا بقدر ما تمثل شرط تجلى الوجود فى الموجود؛ أى هذا الظل الذى يردنا إلى ذياك النور البعيد، الذى لا يكاد يسطع عبر إيجابية الكتابة فى حضورها المتعين حتى يتلاشى ويتراجع من جديد.

الهوامش

(١) انظر: Maurice Blanchot, **Entretien infini**, Paris, Gallimard,pp. 12- 34 .

(٢) نقرأ لأبى حيان فى «المقابسة»٩١ قوله: «يقال : ما الصدق؟ الجواب: مطابقة القول لما عليه الأمر، ويقال أيضا: الإخبار عن الشئ بما هو عليه».

وكذلك: «يقال ما الحق؟ الجواب: هو ما وافق الموجود وهو ما هو».

انظر، **المقابسات لأبى حيان التوحيدى**، تحقيق وشرح حسن السندوبى ، دار الصباح ، الكويت ، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ص ٣١٦ ـ ٣١٧.

(٣) Martin Heidegger, **Qu'appelle-t-on Penser?** Paris, P.U.F., 1967, p. 29 .

إن العلاقة بين الأسطورة والعقل، أو بين «الميثوس» و«اللوجوس»، علاقة جد ملتبسة فى واقع الأمر، ومصداق ذلك ما يقوله لنا هيدجر: «الميثوس معناه: القول القائل، فالقول، بالنسبة إلى اليونانيين هو الكشف وفعل التجلى، أو بصورة أدق إظهار البادى وما هو كائن فى البادى وما هو فى تجليه، إن الميثوس، فى قوله، هو ما هو كائن، هو، فى إسفار مسماه، ما يتجلى. الميثوس هو السعى الذى يخص الكينونة الكلية للإنسان بطريقة مسبقة وجذرية، السعى الذى يدفعنا دفعنا إلى التفكير فى الموجود المتبدى، الكائن واللوجوس يقول الشئ نفسه. إن الميثوس واللوجوس لا يدخلان، كما يظن أول مرتاد لتاريخ الفلسفة، فى تناقض مرده إلى الفلسفة نفسها. وعلى وجه التدقيق، إن المفكرين الأوائل من اليونانيين (برمنيدس المقطع ٨) يستخدمون ميثوس ولوجوس بالمعنى نفسه. ولا يتباعد الاثنان ولا يتعارضان إلا حيث يفقدان كيانهما الأول». ص٢٩.

(٤) محمد على الكردى، **نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو**. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ص ـ ١٤٨ ـ ١٤٩.

(٥) انظر فى هذه المفاهيم: كاظم جهاد، **مدخل إلى قراءة دريدا فى الفلسفة الغربية بما هى صيدلية أفلاطونية**، **«فصول»**، المجلد الحادى عشر، ١٩٩٣، ص ص ١٩٥ ـ ٢٢٩.

(٦) المرجع نفسه. و انظر تفسير الكاتب لمعنى الجدل الصاعد عند هيجل (Aufhebung) بمعنى «الانتساخ» فى العربية. ص ١٩٧.

(٧) ذلك أن هذه المسافة أو هذه الفجوة يشغلها خطاب اللاشعور الذى لا يرد، فى عرف «لاكان»، إلى الدفعات نفسها على طريقة «فرويد»، وإنما إلى لغة منفصمة لذات غير متطابقة مع نفسها.

انظر:

Sous la direction de Gérard Miller, **Lacan**. Paris, Bordas, 1987, pp. 14-15.

(٨) انظر: أحمد حسان، **مدخل إلى ما بعد الحداثة**. (إعداد وترجمة). كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة. العدد ٢٦، القاهرة، مارس ١٩٩٤، ص ص-٥٣-٧٩.

(٩) Françoise Proust, **Kant 'le ton de L'histoire,** Paris Payot, 1991, p. 7.

إن المؤسس الحقيقى، فى الواقع، لفكر التاريخ وليس لفلسفة التاريخ هو عمانويل كانط، وذلك من حيث كون «فكر» التاريخ، وفقا للكتابة، تأملاً وتقويما للخبرات والتجارب التاريخية وتحديدا للخطوط التى ترسمها لنا هذه التجارب. أما هيجل، فهو فيلسوف النهايات: نهاية الفلسفة ونهاية تاريخ الفلسفة. وفى رأى الكاتبة أيضا يعد هيدجر هو الذى وضع حدا للتاريخ. ولكن علينا أن نعى أن نهاية التاريخ ليس معناها توقفه، ولكن اكتشاف معناه الحقيقى؛ وهو محدوديته وقربه الدائم من نهايته، وهى نهاية لا نهاية لها. ص ٧

(١٠) Jacques Derrida, **Marges de la Philosophie.** Paris, Ed, de Minuit, 1972, p. VII .

(١١) Roland Barthes, "L'effet de réel," in **Lirrérature et réalité,** Paris, Seuil, (Points), 1982, pp. 81-90.

(١٢) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبين**. تحقيق عبد السلام هارون، طبعة ١٣٦٧ هـ ـ ١٩٤٨م، الجزء الأول.
للاسم فى العربية، كما فى الفرنسية، وظيفة وفضيلة، فهو يحيط بالمعنى ويحدده ويمنع الالتباس والتأويل، يقول الجاحظ: «وقال ثمامة: قلت لجعفر بن يحيى: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلى عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة. الذى لابد له منه، أن يكون سليما من التكلف، بعيدا عن الصنعة، بريئا من التعقد، غنيا عن التأويل». ص ١٠٦.

(١٣) Jacques Derrida, **La dissémination.** Paris, Ed. du Seuil, 1972, p.12.

(١٤) مشكلة «الهرمنيوطيقا» محاولة المفسر «تملك» المعنى الكامن أو «الخفى» فى النص الذى يقوم بتأويله أو إعادة قراءته، بينما يقوم التفكيك على فك الارتباط بين الشعور والنص، وعلى كشف تناقضات هذا الأخير وفراغاته التى يعيد توظيفها وإنتاجها وليس شحنها بدلالات جديدة لا تتعارض مع «روح» أو «عبقرية» أو «هوية» النص الأصلى.
انظر فى فن التأويل:

Jean- Paul Resweber, **Qu'est- Ce qui'interpréter? Essai sur les fondements de l'herméneutique.** Paris, Cerf, 1988, p. 11-21.

والدراسات الرائدة التى نشرها نصر حامد أبو زيد تحت عنوان: **إشكاليات القراءة وآليات التأويل** ـ كتابات نقدية (١٠) ـ القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس ١٩٩١.

(١٥) Jacques Derrida, **La Dissémination,** op. cit, p. 42.

(١٦) يرجع «فكر الظاهر» (La Pensée du dehors) فى الواقع إلى موريس بلانشو، المفكر والناقد والروائى، الذى يرد الأدب إلى نوع من الممارسة العدمية والفكر إلى العلاقة الجذرية التى تربط الإنسان بالموت. ونحن لا نستطيع أن نفهم دريدا إلا على ضوء بلانشو الذى يتقاطع معه، والذى يضع أيدينا، مثله تماما، على سمة جوهرية خاصة بوضع «الآخر» فى قلب المماثل لذاته (Le Même). والمماثل لذاته يشكل، كما نعلم، ركيزة كل فكر عضوى منغلق على نفسه، بينما الانفتاح على «الآخر» ـ هذا الآخر الذى يقع بداخلنا قدر ما يقع فى الخارج ـ هو أساس الفكر النقدى وكل فكر متحرر وبناء.

(١٧) المرجع نفسه، ص ص ٢٠٣ ـ ٢٩٤.

(١٨) Philippe Sollers, **L'écrituré et L'expérience des limites.** Paris, Ed. du Seuil (Point), 1968,p.6.

يقول المؤلف بالنسبة إلى رواية أعداد: «فنحن بصدد رواية حقا، وذلك بقدر مايتم فيها، على السواء، من تصوير للعملية السردية ومن دفع لهذه العملية إلى ما يتخطى حدودها. إننا بصدد رواية تهدف إلى جعل عملية الاستخدام الروائى وآثاره المضللة أمراً مستحيلا» ص ـ ٦.

(١٩) Jacques Derrida, **La dissémination,** pp. 294-361.

(٢٠) تقوم نظرية سوللرز على منظور المادية التاريخية للكتابة من حيث ممارسة تقطع الحقل الإيديولوجى أو المنظور التصويرى للأدب السابق عليها، ومن حيث هى ممارسة نصية منتجة لتاريخيتها . من ثم، فهى تعمل بطريقة منهجية على تحطيم كل لغة تسعى إلى الهيمنة الواحدية الجانب على الأدب أو الفكر، وذلك لتفجر فيها، بوصفها ممارسة تاريخية فعلية، اللغات أو المستويات اللغوية المختلفة التى يعمل كل فكر إيديولوجى سائد أو كل سلطة إيديولوجية رسمية على كبتها أو طمسها على أساس من رد الاختلاف إلى وحدة وهمية وباسم معايير وقيم مفارقة لطبيعة العمل الأدبى بوصفه فعلا حرا وتلقائيا. انظر: Ph. Sollers, op.cit., pp. 8-13.

(٢١) يقول «جى ميشو» بصدد الشعر الرمزى:
«كما أن الكلاسيكية قد بحثت عن جوهر الفن، والرومانسية عن جوهر الغنائية، فإن الرمزية تبحث عن جوهر الشعر، أى عن الشعر الخالص، هذا الشعر الذى سوف يدلها على كيفية قيام العالم، وذلك بالكشف عن البنية المثالية للكون. إنها تبحث، من ثم، عن الوصول بواسطة الحدس وتجاوز اللاشعور إلى نوع من الشعور الأسمى الذى يسمح بالاتصال مع الواقع الأرقى. وهكذا يصعد الشعر، بفضل الرمزية، إلى الكينونة، ويلحق بالميتافيزيقا.» انظر:
محمد على الكردى، «قضية الغموض والإبداع الشعرى عند ملارميه»، مجلة «**الفيصل**»، العدد (١٥٤) ربيع الآخر ١٤١٠ ـ نوفمبر ١٩٨٩، ص ١٥.

(٢٢) Geoffrey Bennington et J.Derrida, **Jacques Derrida**-Ed. du Seuil, 1991 pp. 30-32.

يقول بينجتون: «يبدو للوهلة الأولى، أن نظرية مادية الدال، التى تنسب أحيانا إلى دريدا خطأ، تكرس انتصار المادية. إلا أن ذلك كان، فى قرارة الأمر، موقف جماعة «Tel quel» ص ص ٣٠ ـ ٣٢.

(٢٣) انظر: البنية، اللعب، العلامة فى خطاب العلوم الإنسانية ـ جاك دريدا، ترجمة مع مقدمة توضيحية لجابر عصفور مجلة «**فصول**»، المجلد ١١، العدد ٤، ١٩٩٣، ص ص ٢٣٠ ـ ٢٥٠.

(٢٤) وعلى رأسها دراسة والتر ـ ج. أونج، **الشفاهية والكتابية** ـ ترجمة ومقدمة لحسن البنا عز الدين ـ عالم المعرفة ـ الكويت، عدد (١٨٢)، ١٩٩٤.
نحن نعضد فكرة الكاتب عن وجود صورة لفظية أو شفاهية للفكر الإنسانى وصورة كتابية، ولكننا لا نقبل دون تحفظ قوله بأنه ليس هناك مدرسة شفاهية أو كتابية ـ انظر، ص ٤٧.

(٢٥) بالرغم من أن التركيز على ظاهرة الكتابة قضية ترتبط ارتباطا وثيقا ببروز إشكال الحداثة، إلا أن هناك من كان يدعو إلى أسبقية ظهور الكتابة على الشفاهية مثل C. Duret B. de Vigenére منذ بدايات العصر الكلاسى. انظر:

Claude Hagége, **L'homme de paroles**- Paris, Fayard, 1985 (Folio-essais), p. 91.

(٢٦) انظر، والتر ـ ج. أونج، **الشفاهية والكتابية**، ص ص ٧٩، ٨٥ وينسب الكاتب هذه الآراء إلى «هافلوك». ولا شك أن إدانة أفلاطون للشعر والشعراء أمر معروف، إلا أن موقف أفلاطون من الشفاهية هو موضع التساؤل هنا، وإن كان من المعروف أيضا أن أفلاطون لم يدون فلسفته وخاصة ما يسميها الأهوانى «فلسفته الحقة. التى لا يمكن أن تدون». انظر أحمد فؤاد الأهوانى، **أفلاطون**. نوابغ الفكر الغربى ـ دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٢.

(٢٧) Claude Hagége, op. cit., pp. 108-109.

لعل ما يفسر التصاق صورة الحياة بالكلمة المنطوقة هو ما يصاحبها من ظاهرة النبر، وهو ما لا يستطيع أى نظام كتابى الاحتفاظ به.

(٢٨) إن هذه الرواية التى يقدمها دريدا لأسطورة «أوريثيا» لا تنطبق تماما على الأسطورة كما ترد فى كتب «الميثولوجيا». ذلك أن هذه العذراء، التى ربما تمثل نسيم الربيع، قد وقعت ضحية لاختطاف من قبل «جن» الرياح الشمالية بينما كانت تلعب مع لداتها على ضفاف نهر «الإلليسوس». انظر، ص ص ٥٦٢ ـ ٥٦٣ من كتاب:

P. Decharme, **Mythologie de la Gréce antique,** Paris, Garnier, 1878 et 1884.

(٢٩) العالم المشار إليه هو «ليون روبين»، انظر: J. Derrida, La Dissémination, op. cit, pp. 71-78.

(٣٠) انظر: J.J. Rousseau, **les rêveries du promeneur Solitaire.** Ed. Garnier- Flammarion. Paris, 1964.

ربما يعد «روسو» أول كاتب ميز بين الإنسان والكاتب أو بين الطبيعة والثقافة، وفقا لمصطلح الأنثربولوجيا، فالإنسان فى نظره هو الدخيلة الصادقة الأمينة بينما الكاتب هو الوجه الخارجى له، أو هو القناع الذى يتوجه إلى المجتمع والغير. ومن هنا أهمية روسو بوصفه نموذجا لفكر دريدا.

(٣١) J. Derrida, **op.cit.** pp. 80-87.

(٣٢) Jules Chaix- Ruy, la pensée de Platon. (pour connaître) Paris, Bordas, 1966, p. 91.

يشير المؤلف إلى حوار «إقراطيلوس» فى هذا الصدد: «إن اسم هرمس، يقول لنا إقراطيلوس، يبدو متصلا بالخطاب، فكل وظائف هذا الإله، وكل سمات شخصيته من حيث هو مترجم ومبعوث وماكر ولص وخطيب خلاب وحام للتجارة، تتلخص فى فكرة اللغة أو هى اللغة نفسها. «ويومئ المؤلف إلى أن ما يقوله أفلاطون عن «هرمس» واللغة أيضا هى ما يقوله ابن سينا عن الخيال الذى قد ينير طريقنا ويسبقنا بقدر ما قد يضللنا ويخدعنا. انظر، ص ٩١. وانظر أيضا بصدد دمج «تحوت» بشخصية «هرمس» عند الإغريق: سامى جبرة، فى **رحاب المعبود توت ـ رسول العلم والمعرفة** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٧٤، ص ١٦٣.

(٣٣) J. Derrida, **op.cit.,** 80-97.

(٣٤) إن تفضيل الكلام «الحى» على الكتابة ليس وقفا على فكر سقراط وتلميذه أفلاطون، إذ إننا نجد موقفا مشابها لذلك عند أبى حيان التوحيدى، ففى الليلة الخامسة والثلاثين من الجزء الثالث لكتاب الإمتاع والمؤانسة يذكر أبو حيان أن الوزير أبا عبد الله العارض أرسله إلى أبى سليمان المنطقى لسؤاله عن النفس والطبيعة والعقل وأوصاه بما يلى: «... لا تدع خطى عنده، بل انسخه له، وحصل ما يجيبك به، ويصدع لك بحقيقته، ولخصه وزنه بلفظك السهل وإفصاحك البين، وإن وجب أن تباحث غيره فافعل، فهذا هذا، وإن كان الرجوع فيه إلى الكتب الموضوعة من أجله كافيا، فليس ذلك مثل البحث عنه باللسان، وأخذ الجواب عنه بالبيان، والكتاب موات ونصيب الناظر فيه منزور، وليس كذلك المذاكرة والمناظرة والمواتاة...» انظر، كتاب **الإمتاع والمؤانسة** لأبى حيان التوحيدى. الجزء الثالث، ص ص ١٠٧ ـ ١٠٨ ـ منشورات دار مكتبة الحياة ـ بيروت.

(٣٥) نشير إلى قول الرسول الكريم: «إن أحبكم إلى وأقربكم منى مجلسا يوم القيامة، أحاسنكم أخلاقا، الموطئون أكنافا، الذين يألفون ويؤلفون. وإن أبغضكم إلى وأبعدكم منى مجلسا يوم القيامة الثرثارون المتشدقون المتفيهقون». انظر **البيان والتبيين** لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ١٩٤٨، الكتاب الثانى، ص ٢١.

(٣٦) Jules Chaix-Ruy, **op.cit.,** p.210.

(٣٧) يقول أبو حيان فى **المقابسات**: الفكر من خصائص النفس الناطقة، والنطق فى النفس بتصفح العقل بنور ذاته...».
انظر «المقابسة ٤١» من المرجع المذكور، ص ٢٠٣.

(٣٨) أحمد فؤاد الأهوانى، **أفلاطون**، المرجع المذكور.

يقول المؤلف بصدد موقف **أفلاطون** من الشعر والرسم: «إنه يريد مدينة فاضلة تحكمها الفلسفة أى الحق. ولكن الشعر، وهو ضرب من الفن، بعيد عن الحق ثلاث مرات، لأنه محاكاة المحاكاة. وهذه هى نظرية أفلاطون المشهورة عن الفن وصلته بالحقيقة. ولكى يوضح هذه الفكرة ضرب مثلا بالسرير، فهناك السرير الأول، وهو المثال، خلقه الله، والسرير الثانى الذى يعد محاكاة لمثال السرير، الذى يصنعه النجار، والسرير الثالث الذى يعد محاكاة لسرير النجار مما يرسمه المصور الفنان. فصورة السرير كما يرسمها الفنان بعيدة عن الحقيقة ثلاث مرات. ونحن إذا حاولنا رسم أى شئ فإنما نرسم المظهر فقط لا الجوهر، فالرسم محاكاة للمظاهر لا للحقائق..» ص ٤٤.

(٣٩) (الترجمة) Martin Heidegger, **Introduction à la métaphysique.** Paris, Gallimard, 1967.

يقول هيدجر: «إذا كنا مع ذلك، نتأمل مسألة الوجود من حيث هى مسألة عن الوجود من حيث هو وجود، فإنه من الواضح حينئذ لمن يتأمل حقا وفقا لذلك، أن الوجود من حيث هو وجود يظل بالضبط خافيا على الميتافيزيقا، أى فى طيات النسيان؟ وذلك بطريقة جد مرسومة إلى درجة أن نسيان الوجود الذى يقع بدوره فى النسيان هو الباعث المجهول ولكنه الثابت الذى يدفع إلى التساؤل الميتافيزيقى..». ص ٣١.

(٤٠) Derrida, **op.cit.,** p. 124.

(٤١) المرجع نفسه، ص ١٢٥ ـ ١٢٦.

(٤٢) المرجع نفسه، ص ١٣٣ ـ ١٤٠.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ١٤٦ ـ١٥٢.

(٤٤) (مترجم عن الإنجليزية) Northrop Frye, **Anatomie de la Critique.** Paris Gallimard, 1969.

يقول المؤلف إن «الفارماكوس» يتمثل، فى التراث، فى شخصية «أيوب» وفى الأسطورة فى شخصية «بروميثوس» وفى الأدب الحديث فى بعض شخصيات كافكا؛ وهو ليس وقفا فى نظره على «التراجيديا السافرة» ؛ إذ يمكن أن نجد له قرينا فى «الكوميديا الساخرة» مثل شخصية «طرطوف» عند موليير أو شخصية «شابلن» المشهورة. انظر، ص ص ٥٨ ـ ٦٣.

(٤٥) محمد على الكردى، **نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو**، ص ٢٠١.

(٤٦) محمد على الكردى، **سارتر وجينيه أو الشر والحرية** «عالم الفكر»، المجلد الثانى عشر، العدد الثانى، ١٩٨١ ـ انظر، ص ٣١٣.

(٤٧) أحمد فؤاد الأهوانى، أفلاطون، ص ٤٣.

(٤٨). J. Derrida, **op.cit.** pp. 153, 167.

(٤٩) المرجع نفسه، ص ص ١٧٢ ـ ١٨٩.

(٥٠) المرجع نفسه، ص ص ١٩٢ ـ ١٩٥.

فى التجربة الإبداعية لـ تيسير سبول

البنية السردية
فى رواية أنت منذ اليوم

عبد الله إبراهيم *

ـ ١ ـ

تعود أهمية رواية (أنت منذ اليوم) لـ «تيسير سبول» فيما نرى، إلى سببين رئيسيين، أولهما تاريخى وثانيهما فنى، أما التاريخى فهو أنها من أولى الروايات العربية الحديثة التى استلهمت أحداث عام ١٩٦٧، وكشفت ـ بواسطة التخيل السردى ـ الأحداث التى سبقت النكسة وعاصرتها ثم أعقبتها، كأنها بذلك قد فتحت الأفق أمام الرواية العربية لتمثيل الهزيمة سرديا [١]. وأما الفنى، فيمكن تفصيله بالقول، إن رواية (أنت منذ اليوم) قد طرحت نموذجا من نماذج البناء الفنى، لم يعرف من قبل فى الرواية العربية، إلا فى حدود ضيقة جدا، وأقصد به البناء الذى يقوم على ترتيب مشاهد سردية متناثرة فى الزمان والمكان، لا تتضافر فيما بينها لتشكيل حكاية تقليدية، إنما لتكوين خطاب يقوم على تنضيد المشاهد وتوازيها، أكثر مما يقوم على بناء سياق متدرج يهدف إلى إنشاء حكاية. ولهذا، فثمة تعارض فنى جديد، يوهم بأن لا انسجام بين محتوى التعبير (= الحكاية) وشكل التعبير (= الخطاب). ولما كانت البنى السردية فى الرواية متجددة وكثيرة، فمن المؤكد أن هذا الضرب من البناء سيضيف إلى رصيد تلك البنى ما هو جديد وجدير بالبحث والتوصيف. ولا ينبغى أن ينظر إلى هذا البناء، بوصفه بناء غير متماسك، يفتقر إلى الانسجام، وذلك بأن توضع المعايير التقليدية فى الأبنية السردية، مقياسا لانسجامه وتماسكه، كما ذهب بعض من وقف على هذه الرواية [٢]، إنما يلزم البحث النقدى دراسة الموضوع بذاته، تبعا لخصائصه التى يتصف بها، لا فى ضوء أبنية مختلفة الخصائص.

ويضاف إلى السببين التاريخى والفنى، سبب آخر، يتصل بتاريخ الرواية العربية فى الأردن، فقد ذهب الناقد فخرى صالح إلى أن الكتابة الروائية فى الأردن لم تؤسس لنفسها أرضية صلبة إلا بعد صدور هذه الرواية، ورواية (الكابوس) لـ أمين شنار عام ١٩٦٨، مؤكدا أن النصوص الروائية التى سبقت هاتين الروايتين هى «نصوص ميتة على صعيد التاريخ النوعى»، وهى «نصوص منسية غير فاعلة»، مما دفعه لتأكيد أن «تاريخ النوع الروائى فى الأردن يبدأ حقا عام ١٩٦٨» [٣]، تأسيسا على أهمية الريادة الإبداعية لروايتى سبول وشنار، وليس على أهمية الريادة الزمنية لروايات أخر.

* كلية الآداب ـ ليبيا.

-٢-

وقـفنا فى الفـقـرة (١) على مـا نرى من الأسـبـاب الموضوعية والفنية والتاريخية التى تغذى رواية (أنت منذ اليوم) بأهميتها الخاصة، سواء أكان الأمر يتصل بموقعها فى سياق تطور الرواية العربيـة الحديثـة، أم بما تنطوى عليـه من بنيـة سردية متـميزة. وهى الأسباب التى رجحت اختيارنا لهـا موضـوعاً للتـحليل الذى سينصـرف إلى مـا هو من شأن الممارسة النقدية، وليس التاريخية؛ أعنى أن المظهـر الذى سيستأثر باهتمامنا، إنما هو «البنية السردية» لرواية سبول.

تتشكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكونات أساسية هى الراوى والمروى والمروى عليه. إن الراوى هو مصدر الإرسال السردى، أما المروى عليه فـهـو الذى يتلقى ذلك الإرسال، أما مادة الإرسال فهى المروى الذى ينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث التى تقترن بأشخاص، يؤطرها فضاء من الزمان والمكان. وتعـد «الحكاية» جـوهر المروى، والمركـز الذى تتـفاعل حـوله مكونات البنية السردية الأخرى. ولقد جرى فى الدراسات السردية المتخصصة تفريق بين مستويين من مستويات المروى: أولهـمـا سلسلة الأحداث المروية، بما تكون عليه من ارتداد واستباق وحذف، وقد اصطلح عليه الشكلانيون الروس بـ «المبنى». وثانيهـما: الاحتمال المنطقى لنظام الأحداث قبل ظهورها فى الخطاب، واصطلحوا عليه بـ «المتن». إن «المبنى» يحيل إلى النظام الذى يتخذه ظهور الأحداث فى سياق البنية السردية، أما «المتن» فيحيل إلى المادة الخام التى تشكل جوهر الأحداث فى سياقها التأريخى. وقد اتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهى المروى المتلازمين؛ إذ ميز «جاتمان» بين «القصة Story» - وهى سلسلة الأحـداث، وما تنطوى عليـه من أفـعال ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان - و «الخطاب Discourse» الذى هو التعبير عن تلك الأحداث، ثم خلص إلى تأكيد أن القصة هى محتوى التعبير السردى، وأن الخطاب هو شكل ذلك التعبير، وهنا يلاحظ الفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه وهو الأمر الذى أفضى إلى دراسة هذين المظهـرين من مظاهر المروى، بوصـفـهـمـا وجـهين مـتـلازمين، لا يمكن التفريق بينهـما إلا افتراضا لحاجات البحث والتحليل[٤]. فلنقف، إذن، فى ضوء مـا مرّ، على مكونات البنية السردية وطبيعتها فى رواية (أنت منذ اليوم)[٥].

-٣-

يتناوب السرد فى الرواية بين مستويين: ذاتى مباشر يمثله المنظور السردى لـ «عربى» الشخصية المركزية فى الرواية، وموضـوعى غـيـر مـبـاشـر يمثله المنظور السردى لراو عليم، يتصف أحيانا بالحياد والموضوعية فى تقديم الأحداث، وهو يستعين بضمير الغائب، ويتصف أحياناً بالانحياز إلى «عربى» حينما تؤطر رؤيته الموضوعية رؤية «عربى» الذاتية. وللتدليل على ما ذكرناه لابد من تقديم معطيات تدعم هذا الوصف.

تتركب رواية (أنت منذ اليوم) من تسع فقرات متتابعة، تحتوى على ثمانية وخمسين مشهداً سرديا وحسب المسرد الآتى:

الفقرة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
عدد المشاهدين	١٣	١١	٣	١٠	٨	٥	٢	٥	١

يتضح من المسرد أعلاه أن الفـقـرة الأولى فى الرواية تتضمن أكبر عدد من المشاهد السردية، وأن الفقرة الأخيرة بكاملها تتكون من مشهد سردى طويل مركب. وبينهـما يختلف عدد المشاهد. ليس ذلك فـحسب، بل إن الرؤى السردية الذاتية والموضوعية تتنازع تلك المشاهد وتتقاسمها، ويمكن تنظيم مستويات تلك الرؤى حسب ضروبها الذاتية والموضوعية من خلال المسرد الآتى الذى يكشف تواتر تلك الرؤى فى تضاعيف المشاهد السردية حسب فقراتها:

الفقرة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
مشاهد السرد الثانى	٦	١	١	٧	٢	٣	٢	٢	١
مشاهد السرد الموضوعى	٧	١٠	٢	٣	٦	٢	X	٥	X

يكشف مسرد الرؤى السردية أن هنالك خمسة وعشرين مشهداً سردياً تعتمد الرؤية الذاتية لـ «عربى» وهنالك ثلاثة وثلاثين مشهداً تعتمد على الرؤية الموضوعية للراوى العليم، من مجموع مشاهد الرواية، وعددها ثمانية وخمسون مشهداً. مما يدلل على أن نسبة مـشـاهد السـرد الذاتى المئوية إلى مجموع المشاهد هى حوالى ٤٤٪ فيما تبلغ نسبة مشاهد السرد الموضوعى المئوية إلى مجموع المشاهد حوالى ٥٦٪.

إن الإحصاء الذى يقدمه لنا مسرد الرؤى يدل على أن هنالك اقتساماً للرؤيتين السرديتين فيما يخص صيغة تقديم المروى، وفيما استأثرت الرؤية الموضوعية بنسبة أكبر من التواتر مقارنة بنسبة الرؤية الذاتية، فإن ذلك التواتر لا يقلل من فاعلية الرؤية الذاتية، ليس للفارق الضئيل بينهما فقط، ولكن لأن الرؤية الذاتية تقترن مباشرة بالشخصية المركزية فى المروى، وهى «عربى»، وهو الأمر الذى يفسر لنا عدم استقرار صيغ تقديم المروى وتذبذبها بين الرؤى والمواقف الذاتية لـ «عربى» والرؤى الموضوعية الخارجية التى تؤطر رؤاه أحياناً، وتحدد الأحداث والوقائع والأفعال؛ وهو ما أفضى إلى نوع من التوازن فى الرؤى الذى يعلل التوتر الداخلى لـ «عربى» بسبب انقسامه على ذاته، بخاصة لأنه يقوم بمهمتين مزدوجتين، مهمة كونه راوية ومهمة كونه بطلا تتمركز حوله الأحداث، وتتكون من مجموع الأفعال التى تصدر عنه.

إن الازدواج فى الرؤيتين السرديتين، جعلا المتن نهبا لـ «عربى» و «الراوى العليم»، وفيما كان الأول يستدعى الماضى، ويفجر أحداث الحاضر، يقوم الثانى برسم الحدود الخارجية لها، مانحاً إياها صفة الموضوعية، بما جعل الوقائع متوترة ومشحونة، يصار إلى تقديمها عبر منظورين مختلفين، وكان لتقسيم المشاهد أثر فاعل فى شحن المتن بالتوتر؛ ذلك أن المشاهد السردية لا تتوالى حسب وقوعها فى الزمان، إنما حسب أهميتها فى منظور الراوى ذاتيا كان أو موضوعيا. ولهذا، فقد اتسمت بالتداخل، فكل مشهد مختلف عن سابقه ولاحقه فى الرؤى والصيغ. وبهذا، فإن سياق السرد بدا متكسرا يستجيب حيناً لرؤى «عربى» الذاتية، وأحياناً للمواقف الموضوعية التى يضفيها الراوى العليم، كأن الداخل والخارج يصطدمان معاً، فى آن، فى شخصية البطل؛ وهو أمر أثر بصورة مباشرة فى بنية «الحكاية» وبنية «الخطاب».

إن الحكاية التى تترشح عن نسيج الخطاب، تتكون من تتابع أحداث تنتظم معاً، لتكون منظومة أفعال دالة مرتبطة بشخصيات ولها دلالة ما، وهو أمر معروف فى السرد التقليدى، أما «الحكاية» فى رواية (أنت منذ اليوم) فإنها، بسبب تنكب السرد المعايير التقليدية، قد ظلت أشبه بوقائع متناثرة لاينتظمها خيط، إنما تتشظى فى ذاكرة الشخصية المركزية، وفى منظور الراوى العليم، والمتلقى هو وحده الذى يستطيع تركيب عناصرها، ليس اعتمادا على معطيات السرد كما تجلت فى الخطاب، إنما من خلال إيجاد سياق خاص يراعى فيه التسلسل الزمنى للوقائع المتناثرة. ولتوضيح ذلك، نحاول أن نقدم محاولة لتنظيم جزء من «الحكاية»، كما تجلت فى (أنت منذ اليوم) اعتمادا على الفقرة الأولى بمشاهدها المتداخلة. ثم يصار بعد ذلك إلى تعميم الأمر على الرواية كلها.

تتركب الفقرة الأولى من الرواية، كما أسلفنا القول من(١٣) مشهداً سرديا، لا ينتظمها سياق زمنى، إنما ينظمها سياق الخطاب عبر تنضيد المشاهد جنبا إلى جنب، دون مراعاة صيغ الترتيب الزمنى المتعاقبة. فبعض تلك المشاهد ينتمى إلى الماضى البعيد المتصل بطفولة «عربى» مثل المشاهد «١، ٢، ٣، ٥، ٨، ١٢» وأخرى تنتمى إلى الماضى أيضاً، ولكنها تتصل بشباب «عربى» وهى «٧، ١٠، ١١»، أما المشاهد السردية «٤، ٦، ٩، ١٣»، فهى تعاصر زمن السرد تقريباً، وإن كان المشهد الأخير «١٣» فى حانة أبى معروف، هو ـ فى أغلب الاحتمالات ـ الذى يفجر تلك المشاهد، ويستدعيها إلى ذاكرة «عربى». وهكذا، يمكن ضبط تعاقب المشاهد باعتبارها وقائع تتضافر لتكون المتن فى الفقرة الأولى على النحو الآتى:

عربى يتذمر من قتل أبيه للقطة (١)، ثم يؤذن للعشاء (٢)، ويجد نفسه مع أبيه على مائدة العشاء دون شهية (٣)، وفى وقت آخر، يجد القطة وقد قطع رأسها وسلخ (٥)، ثم نجده يتذكر كيف كان يصلى (٨)، ويستحضر أيضاً واقعة يظهر فيها أبوه وهو يضربه (١٢)، ثم تمر مرحلة زمنية طويلة، يكون فيها «عربى» قد أصبح شاباً فيكون شاهدا على عودة أخيه منكسراً من حرب لانصر فيها (٧)، وفى مشهد آخر يقرأ فى التاريخ عن موقف الإمام على (١٠)، ثم يقرر، فيما يبدو، الانتماء إلى الحزب (١١) وهو فى عنفوان شبابه، وتتعاقب المشاهد فى الزمان، لتصل بنا إلى زمن قريب من تاريخ وقوعها، وعربى فى الجامعة مع صابر (٤)، ثم يغادرانها إلى حانة أبى معروف (٦)، ثم وهما يتحدثان عن

عائشة وأخت صابر (٩)، وأخيرا وقد ثملا بسبب الخمر وسط حانة أبى معروف (١٣). أما سياق ورود المشاهد فى الخطاب فلا يراعى فيه التتابع الزمنى، إنما توضع جنبا إلى جنب، مراعاة لاعتبارات سردية وليست منطقية ـ زمنية. وعلى النحو الآتى: يستذكر «عربى» قتل أبيه للقطة (١)، ويسمع بعد ذلك أذان العشاء (٢) وتجمعه مائدة الطعام مع أبيه، فيعرف أن سبب قتل القطة إنما يعود لأنها أكلت جزءا من اللحم (٣)، ثم يخرق السياق الزمنى، فإذا «عربى» و«صابر» فى الجامعة (٤)، ويتذكر عربى القطة وقد قطع رأسها وسلخ (٥)، ويغادر هو وصابر الجامعة إلى حانة أبى معروف (٦)، ثم يتذكر صورة أخيه المحارب وقد عاد منكسراً من الحرب (٧)، وتأخذه الذاكرة إلى الماضى البعيد عندما كان يؤدى صلواته وهو طفل يافع (٨)، ثم يعود إلى الحاضر، وهو منهمك بحديث مع «صابر» عن «عائشة» ابنة صاحب المنزل الذى يقيم فيه (٩)، ولكن الذاكرة تعود به إلى أيام الشباب، حينما كان يقرأ عن جهاد الإمام على(١٠) ثم يتذكر واقعة الانتماء إلى الحزب (١١)، وتعود به الذاكرة إلى الطفولة، وهو يضرب من أبيه (١٢)، ثم تختتم الفقرة بالمشهد (١٣) وفيه يظهر «عربى» و«صابر» وقد ثملا بسبب كثرة تناول الخمر فى حانة أبى معروف. وتنتهى بذلك الفقرة الأولى من الرواية. وبهدف توضيح درجة الاختلاف بين ترتيب المشاهد السردية، كما وردت فى الخطاب، وترتيبها كما جاءت فى الزمان، ينبغى إدخالها فى جدول يكشف لنا عن مقدار الاختلاف بين الترتيبين، وذلك يخدم التحليل فى كشف طبيعة البنية السردية فى الرواية.

ترتيب المشاهد فى الخطاب	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
ترتيب المشاهد فى الزمان	١	٢	٣	٥	٨	١٢	٧	١٠	١١	٤	٦	٩	١٣

يكشف الترتيب المتعاقب فى كل من الخطاب والزمان أن ثمة اختلافاً كبيراً بينهما. ولهذا، فإن الترتيب فى الخطاب لا يهدف إلى بناء «حكاية» تقليدية، إنما يهدف إلى تكوين «حالة» متوترة، لا تولى للترتيب الزمنى أهمية كبيرة، إنما تجمع المشاهد والمواقف لتكشف الحالة النفسية المتأزمة للشخصية الرئيسية فى الرواية، وقد قوى هذا الاتجاه خضوع المشاهد السردية لمنظورات مختلفة ذاتية وموضوعية، مما عمق حالة التوتر إلى أقصاها فى الفقرة الأولى من الرواية.

يطرد بناء الفقرات اللاحقة فى الرواية بأسلوب بناء الفقرة الأولى نفسه، فتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، وتتحول الشخصيات فى مواقفها ورؤاها، لتفضى المشاهد الثمانية والخمسين التى تتكون منها فقرات الرواية التسع إلى بنية سردية خاصة قوامها عدم مراعاة عنصرى الزمان والمكان، كما عرفا فى السرد التقليدى، إنما وظفا توظيفاً جديداً، منح رواية (أنت منذ اليوم) بنية سردية خاصة ومتفردة تستدعى نوعاً من القراءة ينصرف الاهتمام فيها إلى السياقات الخطابية من ناحية، وإلى السياقات الزمنية من ناحية أخرى، ثم تخلص إلى تركيب تلك السياقات فى وحدة منتظمة، متداخلة ومتماسكة. هى التى تمثل ماهية البنية السردية التى تكونت نتيجة تضافر مجموعة من المكونات والعناصر السردية التى يبدو أن التلازم بينها غير مرئى، لكنها مكونات وعناصر قائمة فى الرواية، وضمورها لا يعنى غيابها، بل إن القراءة المتخصصة تكشف عن كثير من العلاقات التى تصل تلك المكونات والعناصر فيما بينها، بل تكشف أيضاً الوظائف التى تكفلت بها، سواء فى مستوى تركيب المتن أو دلالته.

وإذا كان الراوى، بمستوييه الذاتى والموضوعى، قد شكل البنية السردية فى رواية (أنت منذ اليوم) حسب التوصيف الذى قدمناه، فإن المروى عليه وهو مستقر الإرسال السردى، قد منح تلك البنية السردية معناها وأهميتها، فالمروى عليه لم يكن شخصاً متعيناً، إنما اندغم فى شخص المتلقى، وصار جزءاً من فعالية التلقى ذاتها؛ الأمر الذى شحن الرواية بدلالتها، وأحال كثيراً من بنيتها الرمزية على مرجعيات لها أثر كبير فى ذاكرة المتلقى. ولهذا، فإن المروى عليه، باندماجه فى المتلقى، مع كونه جزءاً من البنية السردية، قد سهل أمر التداخل والتخارج بين المعانى الرمزية للخطاب والمنظومة الدلالية التى تتصل بالمرجع، وهو ما لم يكن ممكناً، لو أن الإرسال السردى قد وجه مباشرة إلى مروى عليه متعين فى البنية السردية، لأن ذلك سيضيف كثيراً من احتمالات التأويل والاستنطاق الدلالى للرواية.

الهوامش:

(١) صدرت رواية **أنت منذ اليوم**، أول مرة، عن دار النهار، فى بيروت عام ١٩٦٨، مما يعنى أنها كتبت ونشرت فى غضون عام واحد فى أكثر تقدير بعد أحداث ١٩٦٧.

(٢) أورد سليمان الأزرعى فى كتابه **الشاعر القتيل: تيسير سبول**، ص ١٣٨، أن على الأجديرى وفايز محمود، قد قالا بعدم وجود بنية مركزية فى الرواية اعتماداً على حوار بين شخصيات الرواية فأحيل الحكم الفنى السردى على الأثر الذى تركه سبول.

(٣) فخرى صالح، **الرواية فى الأردن: بين تيسير سبول وأمين شنار**، «الأقلام» ١ ـ٢ /١٩٩٢، ص ١١١ ـ ١١٢.

(٤) عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، بيروت، المركز الثقافى العربى ١٩٩٢، ص ١٢.

(٥) تيسير سبول، **الأعمال الكاملة**، بيروت، ابن رشد ١٩٨٠، ص ٥ ـ ٥٦.

قراءة دلالية لـ «الهامشى» *

بنية ساندريللا

أفنان القاسم

إذا كانت «ساندريللا» حكاية زواج بينها وبين الأمير ـ مثلما يقول كورتيس ـ فـ (الهامشى) فى استثمارها الدلالى للزواج تغيب «أرادت أن تناقشنى بأمر الزواج. أنا لا أعرف ما أريده بالضبط. أردت أن أوضح ذلك. كيف سأتزوج؟» على الرغم من افتراض حضوره الدائم من خلال علاقة «سامح» الهامشى اللاعب دور ساندريللا بـ «نائلة» اللاعبة دور الأمير ولو بصورة جزئية ومؤقتة، بمعنى أن التحول الذى حصل فى ساندريللا بين حالتين : انفصال ثم اتصال بين الأمير وساندريللا، لم يحصل فى (الهامشى) بين سامح ونائلة (نكرر : الأدوار منعكسة؛ نائلة هى الأمير وسامح هو ساندريللا)، فالربط بين الحالتين غير ممكن فى ظروف «التهميش» التى ستتفاقم فى الرواية، والتى لن ترفع الهامشى بطلا إلى مستوى الغنى والإمارة، مثلما ارتفعت إليهما ساندريللا بعد زواجها، لأن الهامشى هو بالأحرى المهمش منذ البداية، ولم يأت ذلك عرضا، بعد أن اضطره وضعه ليصير كذلك، تماما مثلما صارت إليه ساندريللا، فعانت من ظروف الفقر والإذلال ما يعانى منه الهامشى على طريقته، مع فرق أن ساندريللا التى فى بدنه لن ترضخ للفقر أو تستسلم للإذلال، على الرغم من أن وضعا معقدا كالذى هو فيه لن تنقذه منه إلا عصا الساحرة، وسيحاول على طريقته مواجهة ذلك (المواجهة الفردية أو الانكماش على الذات؛ ففى المواجهة تخارج وفى الانكماش تداخل يصل إلى النتيجة نفسها التى غايتها التنفس وحفظ النفس).

إن التعارض بين الهامشى (ساندريللا) ونائلة (الأمير) غير قائم منذ البداية، لأن رفض الزواج يلغى التعارض، ولأن نائلة والهامشى يعيشان معا باعتبارهما زوجين دونما حاجة إلى عقد رسمى، وهذ يلغى أيضا أن تلعب نائلة دور الأمير الموعود الذى يتوهم البطل الوقوع عليه لحظة أن وقع على علاء بعد طول غياب : «على حين غرة يظهر علاء أمامى وجها لوجه»(ص٦٥). كما يظهر فى الأسطورة وجه الأمير الذى «استطاع أن يستقر نهائيا» (ص٦٥). ومثلما تفعل ساندريللا سيزوره فى الليل (ص٦٦)، لكن شخصية علاء تمثل الثغرة الوحيدة فى النص لأنها شخصية كاملة : فاهم فى كل شىء ، عاقل، أحكامه السياسية لا تنزل الأرض (حواره فى المقهى ص٧٧ ـ ٧٨ ـ ٧٩ ـ ٨٠ ـ ٨١،

ذاك الحوار الممل مع الأصدقاء « ساندريللا وأخواتها» فهم لم يتفقوا على شئ وعلاء تسامى فوق الجميع) ، علما بأن أدوار حياته تبدو مستقرة ؟ لكنه ينهل من عبث زمانه لحظة أن «يروح فى جولة كلامية عن الأيام القديمة وترافقه فى دورة حول الأطلال» (ص٤٧)، ويعب من عبث مكانه لحظة أن يغدو بيته «سجنه الجديد» (ص٤٧)، مما يضع الهامشى (ساندريللا) فى موضع الباحث عن الأمير الموعود الفعلى، وإن لم يبد ذلك واضحا فى النص، فالهامشى ونائلة متفاهمان بغض النظر عن منغصات الواحد للآخر، منغصات كل زوجين، لكن عودة نائلة إلى بيت والديها (ص٩٢، الفصل الأخير) ثم عودة الهامشى للبلدة (ص٩٥، آخر سطور الرواية) لا تمنع عودة الواحد أو الآخر من افتراض ذلك.

نفى التعارض بين الهامشى ونائلة (بين ساندريللا والأمير) يثبت التعارض بين الهامشى ونائلة من طرف (لهذا هما متحابان متفاهمان)، وظروف التهميش على مستوى النظائر الاجتماعية والاقتصادية من طرف آخر، هذا المستوى الجوهرى الذى لايمكن إلغاؤه كما حصل فى ساندريللا الحكاية ليحصل الزواج وتتم النهاية السعيدة، فالزواج غير مطروح فى (الهامشى) بوصفه هدفاً تحولياً فى بنية النص وكل ما يندرج عن ذلك اجتماعياً واقتصادياً، وإنما اللجوء إلى تفريغ عملية البحث عن النظائر على المستويين الاجتماعى والاقتصادى — أريد القول تفريخ تلك العملية وإلا ما حصلت الكتابة ولا كتبت الرواية على مثل هذه الطريقة التى كتبت فيها، أى ما جاءت هذه الرواية بأشكالها ومضامينها ما جاءت بهذه الأشكال وهذه المضامين — عملية البحث هذه اجتماعية واقتصادية ولكن أيضا سردية، لأن الهم السردى لرياض يعكس مثله مثل الهم الاجتماعى أو الاقتصادى وبالتالى السياسى هذه الهموم التى يجرى «توليفها» فى عملية الكتابة عن طريق التقاط صور تفجيرها فى سياق التشظى العام السائد (الكتابة الشظايا أو تفجير الكتابة) التى أخذت أشكال العبارات والجمل والشخصيات؛ وبالتالى تشظى الزمن إلى أزمان والمكان إلى أمكنة، أى التهشيم (أو التهميش) لعالم هو فى طبيعته مهشم (أومهمش) يبدو فقط لصاحب الوعى الحاد (الهامشى فى النص) لحظة أن نقرأ عن زوج صاحبة الدار التى يسكنها (ص٥٥ — ٥٦) :

« يقول إن الغلاء ليس فظيعا إلى هذه الدرجة. أصححه إن الغلاء فظيع. وأفظع من فظيع. وتضيف نائلة موضحة أنه لا يشعر بالغلاء لأنه يمتلك شققا ومصلحة إلى جانب أعمال أخرى يقوم بها. فكيف تطوله براثن الغلاء؟».

هنا يبدو أن الذين على الهامش / فى الهامش هو زوج صاحبة الدار التى يسكنها الهامشى والهامشى هو المركزى، ومن تغير الموضع يجرى البحث عن النظائر، تماما مثلما تفعل ساندريللا لحظة أن تخرج من ثياب الإذلال وترتدى ثياب الإمارة، فعملية البحث عن النظائر تبرز فى الوقت ذاته المباين والمغاير والمتنافر ولربما لن تبرز إلا نقائض النظائر فى هذه المرحلة، وهذه واحدة من الوظائف السردية الأساسية للرواية، ولهذا السبب أيضا كان دور السارد الذى هو بطل الرواية أساسيا.

البرنامج السردى

عملية البحث عن النظائر تجرى مقلوبة، أى لا يجد السارد فى طريقه إلا المغاير والمباين والمتنافر(عدا بعض الحالات الضئيلة التى لن تؤثر فى الحدث) وهنا يقوم التعارض (تقوم العلاقة الخلافية) بين الهامشى (ساندريللا) والعالم (الذى من المفترض أن يكون فيه أمير نظير يلغى التعارض هو غير موجود) ؛ هذا التعارض الذى سيخترق النص من دفته إلى دفته، فهو المهيمن، وسيبقى المهيمن، تتفرع عنه تعارضات ثانوية تزيد من ضراوته أو توافقات أيضا ثانوية لن تقلل من شأنه، مثل هذا التعارض الجذرى لسوف يعبر عنه السارد بطريقة فى السرد جذرية تتواءم معه، بمعنى أن للبرنامج السردى — كما هو الحال مع ساندريللا — إمكانين: أولا — وضع البطل فى حالة من التهميش دون تخصيص الأسباب السابقة لهذه الحالة، لهذا يلجأ إلى تقديم الفصل الأول الذى تجرى أحداثه قبل الفصل الموجود (فى ص٧٢ — ٧٣) بقليل بالنسبة إلى الزمن السردى، ويجعل منه فاتحة مذهلة للرواية، عندما يبدأ القول (ص٩ — ١٠) :

«هل يتحول هذا المكان إلى كرخانة ؟ رائحة الورد العطرة تملأ خياشيمى على درج قديم تتبقع بلاطاته بألوان مختلفة. الوسخ المترسب على البلاط يوما فيوما زاد لونها الغامق غمقا. ما العمل ؟ العجوز المنغمس فى مسحها لا يحول رأسه عنها».

ثم يتساءل من جديد:

« لم لا يتحول هذا المكان إلى كرخانة؟ »،.

قبل أن يقول:

« كرخانة. كرخنجى. أين أنت منهما؟» موجها الأفق السردى نحو الأفق النعتى أو الوصفى (استنتاج كورتيس أيضا فيما يخص ساندريللا).

إن أهمية النعت (كرخنجى) واستساغته على المستوى اللفظى (يقول أحب كلمة كرخنجى كثيراً ! ويقول للقارئ: انس للحظة أنها كلمة بذيئة، ص٩) لا يكرس فاجعة المكان (كرخانة أو ماخور أو بيت بغاء) مثلما يظن البعض، وإنما السخرية منه هى التى تكرس فاجعته. «فدقائقنا وحتى ثوانينا غامرة بالبذاءات». يقول ص ٩، وفى ص١٠ ينهى: « لكن صباحى هذا فيروزيا ولو إلى حد ما ». بمعنى، إذا كان المكان كرخانة فماذا يهم؟ إنه كرخانة. كرخانة، وبالرغم من هذا سأجعل من صباحى فيروزيا ولو إلى نسبة معينة، فالمضمون الدلالى لكرخانة لا يعارض المضمون الدلالى للصباح الفيروزى بل يولده، ليس من دافع التفاؤل الزائف بل من دافع التشكيك لحظة القول: « ولو إلى حدما»، فالمكان بالفعل كرخانة، والهدف تكريس التعارض أكثر بين البطل (ساندريللا المعاصرة) وعالمه الذى هو عبارة عن بيت بغاء (رمزيا أبو ساندريللا يحول بيته حين زواجه من امرأة تعامل ساندريللا هى وبناتها معاملة جائرة إلى بيت بغاء) أقصى وصف تدلل عليه كلمة «كرخانة» لحالة عهر عامة.

ثانيا ـ الأفق النعتى يرافقه أفق سردى (يقول كورتيس فيما يخص ساندريللا : إن ذلك تصاحبه إجراءات التملك والاقتناء) يعرض للحالة التى يوجد فيها البطل لتفسير التهميش الذى هو - أى البطل - موضوعه، كمجاز من مجازات التطور السردى المولد للعدم، وذلك عندما نقرأ عن حالته على لسانه فى الفصل الثانى ص١١:

«لم تنجح ولا فى أية مهنة لست مبنيا للشغل الجسمانى. دخلت الجامعة وكأنك علقت هناك... هذا المكان الملىء بالكتب والوجوه المزعجة يثير مللى. إنه مكان تعيس تستطيع اللجوء إليه حين تدب الشيخوخة فى أوصالك».

لنكتشف المستوى الدلالى علاقة من التعارض، تلك العلاقة الخلافية دوماً، بين مسيطر ومسيطر عليه، بين الجامعة والهامشى؛ ليست الجامعة باعتبارها مكانا علميا بل بوصفها وجوها مزعجة مثلما يقول السارد: طلبة جادون وأساتذة رماديون وخاصة العانس «شولا» المسؤولة عن المكتبة (التى ستلعب دور ابنة زوج الأب عندما يرتدى الهامشى ثوب ساندريلا، فهى ستدله على عمل ليس رأفة بوضعه وإنما طمعاً فيه جنسيا وسعيا لاغتصابه)، بمعنى أن السلطة التى ترمز إليها الجامعة ستمارس على الهامشى قمعا جنسيا (شولا) مقنعا بعونه المادى (العمل) أى لدينا سرديا نظام من التبادل بين موجب وسالب ينعكس على حالة البطل/ يعكس حالة البطل، فهو متراوح بين الموجب والسالب لحظة أن يقول ص٩ ـ ١٠: «كل شىء سيسير على نحو ما خطط له وكما سنخطط له نحن كذلك»، وفى الحال الثانية أى الموجبة لن يكون الأمر سهلا، لأنه «ادعاء» عظيم فى وضع كارثى، لكنه سيحفظ على البطل/ للبطل أقصى ما يستطيع عليه عندما تتأزم الأمور تماما، لحظة أن يسيطر السلبى مطوقا الإيجابى من كل صوب، ما سيتمثل بقرار العودة إلى البلدة فى الفصل الأخير.

إن تقديم البطل لنفسه على أنه يمثل علاقة تقابلية، على أساس أنه مهمش/ متمرد مثلما هو عليه لدى ساندريللا (شريرة / طيبة، شريرة فى رأى زوجة الأب وبناتها طيبة بفطرتها) سببه أن التبادل إيجابى/ سلبى لا يمكن أن يولد العدم الأحادى الجانب لدى السارد الذى أبدى له السرد - بدأ له السرد وظيفة عمله فى المكان - الماخور سواء أكان مكان العمل أم الجامعة أم حيفا فى الفصول الخاصة

بالتسكع. وسرديا يمكن قراءة التهميش من الموجِّه (Des-tinateur) الذى هو المكان تحت كل معانيه وخاصة بوصفه ماخوراً، نظاما، سلطة، والذى سيوجه إلى الموجَّه إليه (Des-tinataire) شيئا سلبيا (العدم، الإلغاء، القمع، الإخفاء، الخوف، الإبطال، الإزالة وكل متفرعات التهميش الأخرى)، وهذه بنية ساندريلا ذاتها التى يمكن ترجمتها مجازا بـ«العطاء» تحت شكل سلبى بعد أن صار لفعل التهميش فعل الموت، عندما يدلل كورتيس على أن الموت يعطى: نقول «فلان أعطى الموت»، وليس فى هذا أى شئ من الإيجابية.

السرد امتلاك الشخصيات لا امتلاك صفاتها

مثلما سبق لنا وقلنا إن الزواج منفى فى النص، ليس الحاذف للتهميش ولا الواضع حدا لمشاكل الهامشى أو أسبابها، وكذلك فإن العمل الذى يجده البطل لن يحول دون الأسباب ذاتها، كما يمكن الافتراض؛ العمل سيضع حدا للرحيل من حيث هو مطلب ملح بعد أن صار البديل الوحيد لوضع معقد «ارحل أيها الفتى. مسالك الأرض وشعابها كثيرة» (ص ١٢). لكن هذا العمل لن يضع حدا للرحيل النفسى والاغتراب القسرى، وعلى العكس سيزيد من التعارض بين أسباب التهميش واستحالة الخلاص منها، وعلى هذا الأساس، سيشكل هذا التعارض الخلاف/ الاختلاف المحتوى الأساسى للنص، والأهم أنه سيكشف عن عدم التواصل/ عدم الاتصال بين الهامشى و«أبطال» عالمه السلبيين/ الإيجابيين، فكل منهم يلعب دورين: دور الفاعل ودور المفعول به. ومن هذه الزاوية، تنتفى صفة أن هذا يهودى أو ذاك عربى. كل شخصيات الرواية تظهر من زاوية كونها شخصيات تبنى عالم الهامشى، وامتلاك هذه الشخصيات بالنسبة إلى الكاتب هو كل همه السردى، الذى هو هم إنسانى وجمالى فى آن. هذا وسنرى أن الاستثمار الدلالى للشخصيات وسيلة لاستثمار دلالات التهميش (أو سلب الحقوق حسب مصطلح Dépossession لجريماس) أى بناء العالم الروائى.

الاستثمار الدلالى للشخصيات

شولا، إحدى أخوات ساندريلا التى تجد عملا للهامشى (المحور الموجب) من أجل اغتصابه جنسيا (المحور السالب).

ويجرى التعبير عن ذلك تحت شخصية أنيس الذى «يخاف أن يفوته القطار» (ص ١٨) أو شخصية يوسف الذى لايكف عن مشاهدة «أفلام السيكس» (ص ٢٦)، علما بأن أنيس يهزأ من يوسف الذى هو صورة عنه أو عن رشيد الفاشل فى «صيد الفتيات» (ص ٢٣)، وذلك للتعميق من مسألة عامة لا يفلت منها الهامشى، فصديقته القديمة ساجدة «تزوجت وسافرت» (ص ١٧)، وصديقته الحالية نائلة «لا تكف عن الشكوى والتذمر» (ص ١٧)، وفى مكان آخر يقول عنها: «قبلتنى على حالى مع تسكعى» (ص٢٠)، لاستثمار دلالة أخرى للتهميش، هى التسكع الذى يبدو نتيجة إرادة لحظة أن نقرأ: «أنا لا أقدم تبريرا لتسكعى لكنى أحاول أن أشجع الآخر على التسكع»(ص٢١)؛ بينما الجملة التى تلى هذه مباشرة تفضح الأمر، فيبدو التسكع إرادة نتيجة: «فإذا أردت أن تتجنب كل المشاكل والهموم، فما عليك إلا التسكع» (ص ٢١)، والأهم من كل ما سبق استثمار دلالات التسكع لحظة أن يقر الهامشى: «بالتسكع لن تألفك الوجوه أو تألفها» (ص٢١)؛ أى يعيدنا إلى صميم بنية ساندريلا وأخواتها التى لن تألفها، وبالتالى إلى شخصية شولا، إحدى هذه الأخوات، التى ستبقى مسيطرة على النص تحت فكرة الاغتصاب الجنسى التى هى فكرتها، وبالتالى فكرة التهميش، ففكرة الرواية، وإن لم تظهر شولا إلا فى فصول قليلة منها.

يتسحق، هو أيضا يلعب دور إحدى أخوات ساندريلا، فهو كشولا بل إنه شولا التى يشكوها الهامشى إليه (صفحة ٦١) فيدافع عنها، يضعه النص فى محورين متضادين: موجب وسالب يكشف أحدهما عن الآخر، تأمل نائلة أن يكون «طيبا» (ص٣٢) بوصفه صاحبا للعمل، فيكون طيبا، قبل أن تضيف: «العنصرية تنخر فى هذه البلاد. يجب أن تخدم فى الجيش أو تتذلل حتى تحظى بشغلة معقولة» (ص ٣٢)؛ فلا تمنع طيبة الأول عنصرية البلد واغتصاب الجيش للهوية (الجيش هو زوجة الأب). لكن الهامشى على عكس ساندريلا سيرفض الخدمة فيه تأكيدا لعلاقات الضد (ضد الجيش) إلى جانب أنه ليس من طبعه أن يتذلل تأكيدا لعلاقات المع (مع يتسحق) الذى يذهب إلى عنوانه

(ص٣٤) مثلما تذهب ساندريلا إلى القصر. وللحظة نظن أن الهامشي بصدد الوقوع على الأمير وأن بنية التملك ستقوم على بنية التشليح (نستعمل مصطلح جريماس السابق) فلسطينيا. فإذا بعلاقات الضد تتشكل بعد علاقات التعقيد لحظة أن يقول: «ارتقيت درجات متسخة. هبت رائحة غائط من الجهة المقابلة» (ص ٣٤) ، ولكن أيضا: «عين الباب مكسورة، النقر على الباب بأصابع شبه مشلولة... ثم أكوام الكتب والأوراق. فوضى عارمة» (ص ٣٤)، والفوضى فى دلالاتها ستحيل إلى الكرخانة، أى انتفت صفة الأمير الموعود عن يتسحق، وبرزت صفة إحدى الأخوات تحت ردائه: «الطيب المبتسم المريح» (ص ٣٥).

لماذا دور إحدى الأخوات ليتسحق؟

فى صفحة ٤٩ نعرف أنه مجند على الرغم من رفضه الخدمة فى لبنان والمناطق المحتلة، ولهذا سجنوه، بمعنى أن رفضه الخدمة ووضعه فى السجن لم يحولا دون تجنيده، والأهم لم يحولا دون حرب لبنان واستمرار احتلال قطاع غزة والضفة، أى موقفه من الحرب لم يوقفها. أما عن كتالوج الكتب الذى يشرف البطل على إعداده (حذاء ساندريلا) فسيأتى يوم ولن يشتريها أحد (ص ٨٤ وص ٨٦)، بمعنى أن يتسحق سيوقف عمله، أو سيخلع من قدمه الحذاء ليرتديه وإن كان ضيقا عليه، تماما مثلما فعلت أخوات ساندريلا طمعا فى الزواج من الأمير بالزواج من النظام عن طريق وهم رواج الكتب العربية، دون سامح الذى نعرف اسمه بالصدفة فى فصل متأخر من فصول الرواية، فهو من عبث الأشياء وامحائها، وذلك لحظة أن يقدمه يتسحق لأولاده بالكلمات التالية: «سامح صديق البابا والماما. لقد زارنا بالبيت حين كنتم فى المدرسة » (ص٨٩)، فينعته الأولاد بكلام عنصرى يزعج يتسحق وزوجه، ولكن مثل رفضه الخدمة العسكرية التى لاتحول دون الحرب لا يحول تذمره من أولاده؛ من أن يضع حدا لعنصرية «بلاد كاملة تعزز هذا التعامل» (ص٨٩)مثلما يقول سامح بنبرة مرة بعد أن «يضحك ويحاول أن لا ينزعج» (ص٨٦)، ليبرز معنى اسمه «سامح وامش» الذى سيفاقم من كل هذا العبث فى نظام هو أقوى من كل شئ.

نائلة، هى أيضا تلعب دور إحدى أخوات ساندريلا بعد أن انتفى عنها دور الأمير الساحر لحظة أن انتفى زواج الهامشى منها. وكأخواتها (شولا ويتسحق)، يقدمها النص فى استثماره الدلالى لشخصيتها فى محورين: موجب أولا ثم سالب. لماذا وهى التى يفيق البطل على صوتها الحنون فى صفحة (٦٠) وفى صفحات سابقة أو لاحقة يطريها الشئ الكثير . لكن نائلة أهم أخت لساندريلا من حيث الكشف النفسى عن الهامشى، ففى اللحظة التى تكشف فيها شولا عن اغتصابه الجنسى، اغتصابه من حيث هو فرد واغتصابه الوطنى، اغتصابه باعتباره فلسطينيا، تكشف نائلة عن اغتصابه النفسى بوصفه إنسانا، وإن لم تكن هى بالذات وراء هذا الاغتصاب، لكن مطاردة الهامشى بفكرة الزواج، بالعادات والتقاليد، بعودتها إلى بيت والديها وتركه وحيدا دائما، يدلل كل هذا على أنه كان وحيدا دائما، عدم وجودها (ص٦٥) سيفاقم من وحدته ونزواته، وتجرؤ دائما على القول إن وجودها لا يحول دون تفاقم هذه الوحدة وتلك النزوات، إلى جانب أنها لم تفهم أنه «لن يفتح جامعة حتى يفهم الآخرون حياته. كما أنه ليس لغزا وحياته له»(ص٦٤) ليظهر النص حرية الهامشى باعتباره مسعى أساسيا فى عالم لاحرية فيه وكذلك يظهر أنانيته.

الأم والأب، أم سندريلا الحقيقية وأبوها الحقيقى، وهذه مفارقة بنيوية تأتى نتيجة الاستثمار الدلالى للشخصيات، فلحظة أن ينحذف الزواج من بنية التهميش بين ساندريلا (الهامشى) والأمير (نائلة) لن تقدم شخصيات شولا ونائلة ويتسحق إلا على الطريقة التى قدمت بها، أى دون تنافس على أمير مفترض، وعدم وجود هذا التنافس الشخصى سيؤدى حتما إلى إبراز دلالات التهميش والعوامل المحيقة به. والأهم من ناحية السرد إعادة أبى ساندريلا إلى أم ساندريلا الطبيعية، ليس لحذف التهميش وإنما لاحتماله. وهذا ما بدأ سرديا فى صفحة (٦٥) لحظة أن تتصل الأم بسامح أكثر من مرة. ولواجب التطوير النفسى والتبرير الحدثى يأتى الحديث عن الأم فى صفحة (٦٥)، أى بعد مسافة طويلة من سرد الأحداث أخذت ثلثى الرواية، ولن يكون القرار بترك كل شئ والذهاب إليها إلا فى الصفحة الأخيرة (ص٩٥)،

أي بعد تردد دام ثلاثين صفحة، طوال الثلث الأخير من الرواية.

أما الأب، فهو أهرون «بأعوامه التي حطمت السبعين. صاحب المكتب الأول. أهرون هو المرجع في المكتب. يستعيد ذكرياته ويحدثني دائما كيف التقى بزوجته» (ص٧٤). يتحقق الالتقاء بأم سامح نفسها تحت ترميزات أخرى، «فحين يغيب - يقول الهامشي - نبحث عنه كما يفتش الولد عن أبيه» (ص٧٤)، ولكي يضعه في سياق الأب الحقيقي يقول إنه «يعترف ببساطة مذهلة أن هذه البلاد للشعبين. ويضيف أن السياسة لمن في عمره تستمد قيمتها من قلقه على أولاده فقط»(ص٧٤)، وتبقى حتى تلك اللحظة رنة القلق هي المهيمنة.

من زاوية القلق، يجد الهامشي أمه وأباه، أي صفة أساسية من صفاته، لا ليخلص من القلق بل ليستعيد دورته. لهذا بعيدا عن أن يخففا منه يفاقم الأبوان من قلق البطل، لكنه قلق «في أحضان الوالدين»، وهذا ما يمثل بعض الحماية، وبالتالي الاحتمال، فالصمود، في عالم مهشم/ مهمش. والتفسير الممكن لآخر كلمات الرواية: «سأعود للبلدة. وضحكت بقوة وأنا أنزل الدرجات قفزا» (ص٩٥). إنه يضحك منهم، من كل الذين يعملون على تهميشه/ تهشيمه، لأنه سيعيد «الماتش» معهم من جديد؛ من مواقع جديدة ومن داخل وضع جديد يحميه ويدفعه إلى «المواجهة»: دون أن يعني ذلك سرديا استعمال نبرة طنانة، فها هو يغلق التليفون في وجه أمه دون أن يتركها تفرح لسماعها صوته (ص٩٤). إنه يستعمل نبرة واقعية ترى في التهميش/ التهشيم رؤية «عادية»، لأن المهم هو محفزات الرؤية وأساليبها وليس ادعاءاتها.

الصيرورة السردية

نطلق مصطلح الصيرورة السردية على طريقة التشكيل السردي، أي انطلاقا من الشكل نفسه الذي هو في صيرورة دائمة، لنصل إلى علاقات الضد وال «مع» في النص، علاقات الاختلاف والاتفاق، أي مضامين النص. وقد رأينا كما يرى كل من بروب وجريماس وجينيت أربع وسائل في البحث عنها؛ (بييرجيرو: الأسلوبية)(٢).

أولا: الميدان الاصطلاحي

وهو البحث عن الكلمات المتعلقة بالمعنى نفسه للحصول على مجموعات اصطلاحية، وبالتالي مجموعات من المعاني التي ستبرز الفكرة التي يصر عليها الكاتب. وانطلاقا من دلالات كل مجموعة اصطلاحية، سنقف على المعاني وبالتالي على الفكرة. وكما رأينا في الفصل السابق، هناك ثلاثة محاور أساسية تبني الأفكار العريضة للنص: المحور الجنسي والمحور الوطني والمحور النفسي.

المحور الجنسي

فكرة الجنس راسخة في النص تعبر عنها المصطلحات التالية:

١ - «كرخنجي» لحظة أن نقرأ:

«استطاعت كلمة كرخنجي أن تبقى كسوفنير لطيف اللفظ والوقع على الأذن. حاول أن ترددها معي على نحو متقطع، وانس أنها كلمة بذئية: كـ.. ر.. خ.. ن.. ج.. ي. هل أعجبتك كما تعجبني؟» (ص ٩).

٢ - العشاق الصغار لحظة أن نقرأ:

«في الليل تنام أشجار الجامعة العالية لتحرس مدينة حيفا. ويفيق العشاق الصغار ليسيروا على سطح مبنى الجامعة الرئيسي لتبادل القبل والعناق. وتبدو حيفا أجمل من المعتاد»(ص١٢).

٣ - فيلم السيكس لحظة أن نقرأ:

«فيلم السيكس كان حاميا. ويوسف لا يفوت فيلما، فهو خبير أفلام سيكس. الفيلم الذي لا يراه يغدو كارثة مؤرقة بالنسبة له» (ص٢٦).

٤ـ عناق طويل لحظة أن نقرأ:

«قمت واندسست بجانبها. تحركت بقوة على السرير لتفيق، ففتحت نائلة عينيها وتفحصتني وهى تبتسم. ورحنا فى عناق طويل» (ص ٤٠).

إذا كان الجنس واحدا فمعانيه متعددة بتعدد دلالات المصطلحات السياقية المستعملة، فإن دلت كلمة «كرخنجى» على ذكرى لطيفة وإن كانت فظيعة من حيث هى وضع اجتماعى، وقفنا على التدهور الجنسى العام الذى وصل إليه الهامشى وبالتالى على معنى انحطاط المجتمع. لكن مصطلح «العشاق الصغار» فى الصورة الثانية يلطف من ذلك دون أن ينفيه، أما مصطلح «فيلم الجنس» فيوغل فى تعقيد الأمر؛ إذ يجعل من الجنس عقدة مهولة نتيجة للانحطاط لن يحلها دفء العناق فى الصورة الأخيرة. أى أن الجنس فى تقلباته السردية من حيث هو فعل بعد أن كان فكرة يعمق من التهميش، وعن طريق هذه التقلبات السردية «يصير»، بمعنى يتقدم، وإن كان تقدمه النصى يعنى «نكوصا». وعلى مثل هذه الحالة من التقدم/ التقهقر، من التعهر/ التطهر، ينبنى الفعل، تنبنى علاقاته التقابلية، ويظل الجنس مطلبا من مطالب رفع التهميش لأجل الوصول إلى جنس بلا عقد، جنس إنسانى: أن تجد كل ساندريللا أميرها الساحر.

المحور الوطنى

مثل فكرة الجنس فكرة الوطن، تلهب كثرة من المصطلحات وبالتالى كثرة من المعانى:

١ـ الرحيل عن الوطن لحظة أن نقرأ:

«ارحل أيها الفتى. مسالك الأرض وشعابها كثيرة» (ص١٢).

٢ـ «الوضع لا يطاق» ثم نكمل:

«تكاد لا تكون نفسك. أحيانا تخرج عن كل أطوارك. تتلبسك شخصية أخرى. عفريت يركبك. والله العظيم شىء يحير ويجنن» (ص ١٦).

٣ـ السلام لحظة أن نقرأ:

«ذات يوم، حين يعم السلام ويطم البلاد، ستدعوك الشرطية لبيتها وستبادلها تحية السلام... لكن يجب أن أعترف سلفا منعا لأى التباس أنى أكره الشرطة» (ص ٢٢).

٤ـ الاحتلال لحظة أن نقرأ:

«المظاهرة كانت فى الجامعة حامية. الطلاب العرب يطالبون بتخفيض أجور الدراسة مع انسحاب الاحتلال من المناطق المحتلة. يتجمع الطلاب العرب وقلة من اليهود فى كتلة واحدة منعا لتهجم الفاشيين» (ص ٢٦).

دلالات المصطلحات: رحيل، وضع لا يطاق، سلام، احتلال: رحيل بسبب الوضع الذى لا يطاق لأن السلام جزء من الالتباس طالما أن الاحتلال قائم وقلة من اليهود يتظاهرون مع العرب، كل هذه المصطلحات الخاصة بالوطن تدل على المأزق الذى يوجد البطل فيه، وبالتالى على معنى الغربة العامة فى الوطن، التى يظن الهامشى حين الرحيل وضع حد لها، أى مواجهة الغربة الصغرى بالغربة الكبرى التى يجدها أهون بعيدا عن كل هذه المنغصات، لكن عدم فلاحه بترك الوطن والرحيل يزيد من تأزيم وضع لن تقدر عليه الجنية (تحت رمز العفريت فى صفحة ١٦) التى أنقذت ساندريللا من مصابها.

المحور النفسى

تحت هذا المحور تبرز أفكار عدة تبعا للمصطلحات المستعملة:

١ـ مصطلح التسكع يحمل فكرة العودة إلى البلدة، هذه الفكرة التى زرعها البطل فى نفسه قبل أن يتخذ قرارا بشأنها منذ زمن طويل لحظة أن نقرأ:

«أحب التسكع كثيرا... التسكع يغنيك كثيرا... أفضل أن يطلق على لقب متسكع كبير على أن يطلق على شىء آخر. بالتسكع ترى الأشياء كل يوم مجددا وتجلو لك بواطن الأمور وظواهرها

أكثر وأكثر. إذا ضاقت شوارع المدينة على وشعرت بنفسى محاصرا كالكلب بين عيون الآخرين الذاهلة بتجوالى غير المنقطع أحمل نفسى وأعود إلى بلدى» (ص ٢٠).

التسكع هو عدم الاستقرار، أما التلذذ بالتسكع فمعنى ذلك نفسيا الإيغال فى عدم الاستقرار الذى سيصل إلى أقصاه لحظة أن يشعر الهامشى بنفسه محاصرا كالكلب، وهذه استعارة مذهلة لن تدفع بالطبع إلى الاستقرار بل إلى العودة إلى الجذور، ففى البلد هل سيوقف البطل عادة التسكع؟

نقرأ:

«يا لله كم ضيق وخانق هذا المكان الذى صلبنا فيه. أحيانا يتملكنى شعور بأن بيوته وشوارعه وناسه معجونون عجنا. أشياؤه كعلبة الكبريت. التسكع ينسف هذه المشاعر المقيتة ويولد عندى شعورا بالاتساع» (ص ٢٠).

لهذا نشك فى توقفه عن عادة التسكع، خاصة بعد أن صار المكان أى مكان يوجد فيه، إنها أجواء المكان السانديريلى، والمهم هو بعده النفسى: التسكع مقابل الاتساع، عدم الاستقرار مقابل ضد ـ عدم الاستقرار، أى حالة من الحالات النفسية لا الجسدية.

٢ـ «الانسجام» باعتباره مصطلحا على علاقة بمصطلح «الاتساع» السابق، أى هو غير ممكن إلا نفسيا، لحظة أن نقرأ:

«أستطيع القول إنى أعيش انسجاما تاما مع صديقتى نائلة على الرغم من كل المنغصات الكبيرة والصغيرة على حد سواء. غير ذلك لأستطيع أن أحدد ما هو الانسجام. بالنسبة لى حياتى تخلو من الانسجام باستثناء لحظات خاطفة ونادرة» (ص ٣٠).

حياة البطل تخلو من الانسجام إلا ما ندر، وبطريقة أخرى حياة البطل تمتلئ بعدم الانسجام، لنصل إلى عدم الاستقرار، وتكريس مفهوم التسكع النفسى إلى جانب التسكع الجسدى.

إن فكرة القلق الذى ينهل منها مصطلح عدم الانسجام (أو الانسجام معكوسا) مرتبطة بفكرة العودة للجذور المشروطة بالوضع المسخى للبطل (أن يصير كلبا فى عيون الآخرين). نريد القول بالوضع السحرى الذى تقيمه عصا الساحرة لساندريلا، وكل ذلك بحاجة إلى جو ملائم، ليس جو العمل حتما (كرخانة)، إنه جو نفسى تعبر عنه مصطلحات عدة: الأرق الشديد: «فى ساعة متأخرة من الليل أصبت بأرق شديد» (ص ٣٩)، الخوف الشديد: «خوف شديد ينتابنى» (ص ٥٣)، الشكوى والتذمر: «يبدو أن الشكوى والتذمر أصبحا من نصيبى» (ص ٥٣)، ثم لا يلبث البطل أن يعيدنا إلى نقطة الصفر نقطة البدء: «الاستقرار صعب. البيوت مستقرة أما أنا فغير قادر على ذلك» (ص ٥٢)، وكل ذلك تعبر عنه كلمة واحدة سحرية: الرعشة.

٣ـ الرعشة كلمة سحرية بالفعل، تماما مثلما يقول السارد:

«تلك هى الكلمة السحرية. كالوتر تشتد أحيانا وأحيانا ترتخى مرات... تطاردنى الرعشة وتحول حياتى إلى جحيم أو نعيم» (ص١٧)

يحتوى مصطلح الرعشة على فكرة النفس ذاتها، وهى هنا تبرز باعتبارها إرادة (تحول الحياة إلى جحيم أو نعيم) تمارس فعلها على الذى دون إرادة «الهامشى»؛ لذلك هو يسير بأمر نفسه، ونفسه تسير بأمر الرعشة التى هى الحياة بشكل من الأشكال. وهذا يعيدنا إلى فكرة الحياة / اللهب المرتعش غير المنسجم وغير المستقر، وتجتمع كل هذه التوازيات التعبيرية اللاستبدالية فى توازنات نفسية استدلالية؛ وإلا ما انبنت شخصية الهامشى على مثل هذه الطريقة التهميشية/ التهشيمية، وبالتالى ما انبنى السرد الخاص به: نعود هنا إلى طريقة المحورين الموجب والسالب، أو المثبت والنافى، فى بناء الشخصيات المتذبذبة من خارج المعنى الكلاسيكى للتردد، الشخصيات المهمشة / المهشمة.

ثانيا: تحليل الزمان وتحليل المكان

يقول لنا رياض بيدس فى رسالة خاصة:

«هوسى الدائم إلى حد الجنون بتحطيم الزمن: كل كتابة جديدة عندى تهدف إلى تهشيم عنصر الزمن وتقزيمه وحتى إفراغه من محتواه، ولا أعرف سببا، وأكثر ما يعنينى فى الزمن هو تهشيم الزمن الفلسطينى، إن كان هناك زمن فلسطينى!».

أما نحن وبيير جاجليه[٣] فنعرف السبب فى الواقع الذى يفرز التصورات ويحددها، وليس العكس، بمعنى أن هوس الكاتب بتحطيم الزمن ليس أمرا شخصيا، لقد أفرز الواقع فى حيفا المهودة، الواقع الإسرائيلى، تصور الكاتب الفلسطينى عنه وحدد طريقة التصور التى هى التهشيم والتحطيم، وهذا أمر لا يخص كل كتابة جديدة وإنما كل كتابة فلسطينية جديدة تعى الواقع المغاير لفلسطين/ المغير لفلسطين، وإن كان فى أقاصى الشتات فى تونس أوجزر القمر مثلا، لأن الزمن الفلسطينى فى هذا الواقع - إن وجد - هو زمن محطم، تبرز خاصياته المباشرة فى وعى الكاتب المدرك للتصورات بصفتها - أى الخاصيات المباشرة - معطيات التجربة الآنية بما فيها التجربة اليومية، وأما الخاصيات العامة فهى الخاصيات الكونية المعروفة، سواء أكانت فلسطينية أم اسرائيلية أم تونسية أم فرنسية أم قمرية أم غيرها، التى لن ننظر إليها من زاوية تحليلنا للنظرة البيدسية إلى الزمان والمكان. ومن ناحية أخرى، يمكن للخاصيات الخاصة بزمن رياض بيدس أن تكون ذاتها الخاصة بزمن بيكاسو (الإسبانى العائش فى باريس وفى حالة رياض الفلسطينى العائش فى إسرائيل ويا للتراجيديا؛ لأن العكس لغيره هو الصحيح) فى مرحلته التكعيبية، مثلما يضيف لنا رياض فيما يخص تحطيم الحدث قائلا:

«كما لو كنت تدخل متحفا وترى شظايا آنيات ونقوش ومتحجرات أحاول الخلط بينها، وفى هذا الأمر قد أشابه بيكاسو فى لوحاته، فى مرحلته التكعيبية وما تلاها».

بمعنى أن بيكاسو فى لوحاته التكعيبية أو رياض بيدس فى «الهامشى» أو أفنان القاسم فى «أربعون يوما بانتظار الرئيس» (نتكلم عن روايتنا لأننا فى حالة إبداع نقدى وليس فى حالة نقد إبداعى فقط) هم وعى لجنسية الزمان وبالتالى المكان المرتبط به، هذه الجنسية التى تنعكس عنها بعد ذلك جنسيتهم. لهذا يصبح زمن باريس لبيكاسو زمنا إسبانيا مثلما زمن تونس لنا يعد زمنا فلسطينيا أو مثلما يبدو زمن حيفا الإسرائيلية لرياض زمن حيفا الفلسطينية، وكل منهم بإمكانه أن يكتب أو يرسم على طريقة الآخر، لأن الزمن واحد تقدمه أو تأخره أمر ثانوى - والوعى به واحد، وما المكان سوى صدفة للواحد كما للآخر.

الارتباط المكانى

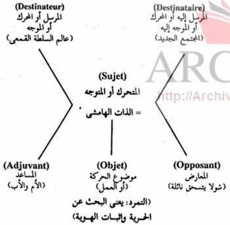
عنوان القسم الأول «متحف لبعثرة ما كان» جد موح فيما يخص تحطيم الحدث الذى تكلم عنه رياض، فهو يبدأ النص من ثلثيه - مثلما سبق لنا وقلنا - يعود من البلدة ولا نعرف متى ذهب إليها، يكون فى الجامعة ولا نعرف فى أى مكان منها، ثم نعرف أنه فى المكتبة، لنذهب معه إلى «ساجدة»، ومع ساجدة إلى شاطئ حيفا، ثم إلى اللامكان عندما تغدو «سرا» «أينما ذهبت» (ص١٥)، وعندما يحكى عن أصدقائه يحكى عنهم معتبرا إياهم «تحفا» (ص١٧): أنيس متضاحكا (ص١٨)، فيوسف متعطرا (ص١٩)، فهو متسكع (ص٢٠) - هو أيضا تحفة من التحف أهم تحفة - فرشيد مثرثرا (ص٢٣) فهو من جديد، وبيفرلى (ص٢٤) فيوسف من جديد وأنيس (ص٢٦) فهو مرة أخرى وشولا (ص٢٨) فهو مرة أخرى وأخرى ونائلة غائبة (ص٣٠) فهو مرة أخرى وأخرى وأخرى ونائلة حاضرة (ص٣١).. إلخ. هذه التحف لبعثرة الزمن (ما كان) فى مكان مبعثر (المتحف) لأنه عبارة عن عدة أمكنة متشظاة يحاول الكاتب تصميغها ولا نقول تلصيقها لأن التلصيق اصطناعى والتصميغ عضوى، ليصنع مجمعا «Foyer» يجمع فيه أبطاله (مصطلح بلفور نفسه لكن استعمالاته ليست نفسها) فلا يبدأ بالجامعة فى مكتبتها مثلا، لأن بطله موجود فيها، ثم فى الممر المؤدى إلى درجها لحظة أن يغادرها، ثم إلى الشارع، فالمقهى،

فالبيت أو السينما، لأن عملية التصميغ لشظايا المكان ـ تبعا لتشظى الحدث ـ بإمكانها أن تبدأ بالجامعة وتمضى بالبلدة وبعد ذلك بشارع الأنبياء أو بزاوية من زواياه لتعود إلى الجامعة أو تصعد إلى نجمة قطبية، وهذه صفات لمكان منهار يلتقط الكاتب صور انهياره على دفعات من زوايا عدة ندعوها بالأمكنة التحتية التى يمكن تأطيرها بشكل قسرى لضرورة علمية يفرضها علينا البحث كالتالى: الجامعة مقابل المقهى أو المكتب مقابل البيت، وكل هذا فى صحن حيفا مقابل البلدة. ومن خلال هذه «البعثرة» المكانية تبرز موضوعة الإذلال مقابل التمرد؛ لأن تحديد المكان على علاقة «بالكائن»الذى يكون فيه، «بالانتماء النفسى للمكان» (ص٧٨)؛ فإذا كانت الجامعة مكانا للإذلال: «هذا المكان المليء بالكتب والوجوه المزعجة يثير مللى» (ص١١) كان المقهى مكانا للتمرد: «لا نستطيع أن نحل القضية الفلسطينية ونحن نجلس حول الطاولات فى المقاهى» (ص٨٠). هذا وإذا كان فى العبارة نفى ظاهرى للتمرد فهو نفى للمقولب «الستيريوتيب» أى للسلوك المكرر على نحو لا يتغير، الذى تعوزه الصفات الفردية المميزة، بمعنى أن المقهى سيظل لعرب حيفا فى الظروف الراهنة المكان الوحيد للتمرد من حيث هو مكان الرقص بالنسبة إلى ساندريلا، فبدل أن يرقصوا يتكلمون فى السياسة، وبدل أن يصلوا يشربون البيرة، لحظة أن تحل الكنيسة مكان المرقص. والبيت كالمقهى مكان للتمرد فى كل الفصول الخاصة به، إذ سنقف على علاقة الهامشى بنائلة التى هى ليست علاقة طبيعية من الزاوية المجتمعية (يعيشان معاً دون زواج) أى علاقة تمردية، وكذلك إظهار التناقض بين زوج صاحبة البيت، أى خارج البيت، وسامح، أى داخل البيت، لحظة أن يتحادثا عن الاحتلال والغلاء والاستعلاء: «قلت له إنى ابن البلاد ولست بحاجة إلى شهادة منه. وغمزت له إن اسم البلاد كان فلسطين، أبديت اعتراضى على طريقة نقاشه التى نضحت بالاستعلاء» (ص٥٦) ولحظة أن يتحدثا أيضا عن التخويف بالبعبع العربى والسلام الموعود والديمقراطية الإسرائيلية الزائفة، وكل هذا سيضع البيت مكاناً للتمرد مقابل المكتب مكانا للإذلال، «كمكان للوجوه العاملين فيه» (ص٧٦) منها المذلة: أورلى (زوجة أبى ساندريلا) ومنها الذليلة: منظف الدرجات العجوز الآتى من الضفة الذى أضاع المكان لإطعام أولاده، أو شلومو الآتى من العراق الذى أضاع الزمان، المشتاق للحديث بالعربية (ساندريلا المهانة). وبالمقارنة مع الأمكنة فى حكاية ساندريلا، نقول إذا كانت الجامعة (وكذلك المكتب) تقوم مقام بيت الأب؛ حيث تذل ساندريلا، فالمقهى (وكذلك البيت) تقوم مقام المرقص حيث ستلتقى ساندريلا بأميرها. ومع انعدام هذه الفرضية، تصبح حيفا بشوارعها المكان المفتوح (مكان التسكع أو التمرد حتى الإذلال)، والبلدة المكان المغلق (مكان العودة مكان المحارة الحامية للفرد والبداية الجديدة للوعى الفردى)، وكل هذا يمثل الانغلاق على النفس. وللخروج عن الطنان من الأحكام النقدية العربية نقول إنه يمكن لأثر هذا المكان «المتراجع» أن يكون سلبيا على الوعى، وهذا ما يؤكده النص بشكل من الأشكال حين ينقد السائد من الأدب الدائر حول مكان الجذور: «أملأه (كذا) بالمظاهرات والطوابين والزعتر وما إليه حتى يوافق رئيس التحرير على نشره. أليست هذه هى العملة الرائجة هنا؟» (ص٨٣)، كذلك حيفا تتراوح بين المكان المفتوح العدمى الهامشى (لقدمى ساندريلا) المكان غير المستقر المتقلب: «حيفا فى معظم أجزائها باردة» (ص٧٦) بعد أن كانت فى صفحة ص١٢ «ساحرة» ثم فى (ص٦٢ـ ٦٣) صارت خانقة، وبين المكان المغلق على الهامشى (على ساندريلا) المكان المستقر كالبلدة: «هكذا أصبحت حيفا وحتى الأماكن الأخرى بالنسبة لى (إشارة الى البلدة) مكانا ينغلق على ذاته يوما بعد يوم» (ص٣٨) يسميها «بالجيتو» ويريد الخروج منها إلى فرنسا (رسائله لرجا) التى ستمثل المكان فى استحالته، لأن ذلك لن يتحقق له. ومن هذه الزاوية يبدأ الفصل المذهل عن المكان فى صفحة ٦٣ بعبارة: «كل شئ خانق...» وينتهى بعبارة: «لكن عليك أن تعرف أن من كان يدور فى الساحة المسورة هو أنا وليس الكلب...». لنقف على فاجعة المكان التى هى الفاجعة الطوبولوجية للبطل، فليس لأنه صار مسخاً صارت حيفا مكانا للفاجعة، فلا علاقة لذلك بالشكل الذى آل إليه، وإنما بموقعه فيه: تتبدل حيفا من الداخل ومن الخارج حسب موقع البطل.

الارتباط الزماني

لا ينفي ارتباط البطل بالمكان عوامل التهميش المتمثلة في الإذلال تحت كل صفـاته الفـردية والقـومـيـة عن طريق التمرد، أى أن التمرد لا يحول المكان، ولا يذهب بالزمن من حالة التهميش إلى حالة إثبات الهوية. نقول «إثبات الهوية» ولا نقـول «إحلال الهـوية محل هوية أخرى»، لأن الصـراع قائم بين الفلسطينيين ـ هوية، طرفاً ـ فى هـــذا الصـــراع وسلطة غاشمة انتزعت الهوية الإنسانية مع الهوية الفلسطينية من الإنسان الفلسطيني (مشهد أحد باصات الضفة الذى أوقفته الشرطة وأنزلت كل ركابه ليقيسوا حذاء ساندريلا على أرجل أهل الضفـة وقصدهم الإذلال ـ ص٨٢). وفى إثبات الهوية الفلسطينية (أو العكس) عودة بالفلسطيني إلى إنسانيته، وليس هذا بالأمر السهل فى ظروف الهيمنة المعقدة القـائمـة، أى فى الزمن المتشظى القـائم. لهـذا، يبـدأ النص بفصل منتزع من الماضى ثم يمضى إلى الحاضر فالماضى أو المستقبل أو يعود إلى بداية ثانية مع القسم الثانى المعنون: «عود على بدء ثانى»، لأن التصميغ الزمنى تفرضه العملية السردية مثلما رأينا مع التصميغ المكانى. ولتسهيل عملنا التحليلى، يفرض علينا هذا العمل تحديد التعارض الأساسى بين زمن البطل النفسى وزمن السلطة العينى، الأول تمردى والثانى إذلالى، ولابد أن ينشق عنهمـا تعارض بين جيلين (وقـد قـال النقـد العـربى الوصـفى فى ذلك أطنانا من الدراسات) وتعـارض بين عـالمين (وقد قـال النقـد العـربى الوصـفى فى ذلك أطنانا من الدراسات مطننة)، لكن الأهم فى كل ما سبق العلاقة الخلافية المولدة للتعارض القـائم داخل الزمن النفسى للبطل بين زمن مـا قبل التـمـرد (غير الظاهر فى النص ومع ذلك نحدسه، يرافقنا ظله ويهلكنا) وزمن التمرد، بنبرة عبثية ليست طنانة حتما، عبثية لأن زمن ما بعد التـمـرد لا أفق له، زمن يبدأ بزواج ساندريلا الملغى أساسا، وليست طنانة أيضـا لأن نبـرة زمن البطل إنسـانيـة أو تسعى لتكون إنسانية فى زمن غير إنسانى، وبسبب هذا الزمن غير الإنسانى يبدو الوجه «الضعيف» من وجوه الهامشى الذى أكثر ما يعبر عنه الفصل الخاص باستعداد سامح للموت عندما يبلغ الثامنة والعشرين: ما بلغه أخوه عند وفاته. هذا العام هو فاجعة منتصف الليل بالنسبة إلى ساندريلا ولزمن التمرد كله لحظة أن نقرأ: «كالذبيحة أستعد لموتى القادم» (ص٥٤)، الاستعداد للموت «يحليه»، أى يجعله حلوا على الرغم من كل الفـاجع الذى فيه، ويجعله مسليا: «أحاول التـسـرية عن نفـسى» (ص٥٤) يقطعـه البطل عن طريق الانتظار: «أعكف على ذاتى منتظرا موتى الموعود» (ص٥٤). إنه انتظار نفسى تعبـر عنه اسـتعـارة الانعكاف على الذات، لنقف على فاجعة الزمان التى هى الفاجعة السيكولوجية للبطل: ليس لأن الموت أمر ميتافيزيقى (فلسطينى) صارت حيفا زمانا للفاجعة لحظة أن نقرأ: «أتطلع إلى حيفا من فوق، فلا أرى سوى ذاتى الخائفة» (ص٥٤)، فلا علاقة لذلك بالموت الذى ينتظره وإنما بزمن الموت الشخصى الذى يرتبط به، يعرف أسبابه ويعرف توقيته: منتصف الليل.

ثالثا: رســـم تخطـــيطى للعـــمل
(Schéma actantiel) التخطيط الفاعلى



إن المتحرك هو البطل الذى يتحرك فينشأ عنه موضوع الحركة الذى يوجه بخصوصه نشاطه، والمعارض هو الذى يقف ضد هذا النشاط بشكل مباشر أو غير مباشر (كل الأمثلة التى ذكرناها)، أما المساعد فهو الذى يعاون البطل على إنجاز نشاطه، وبخصوص المحرك الذى هو السلطة القامعة تحت كل أشكالهـا، يحرك البطل، ويواجهـه من حيث لا يدرى نحو الموجه إليه، أى المجتمع الجديد الذى يتلقى نشاط البطل.

رابعا ـ وظيفة الشخصيات

نعود إلى وظيفة الشخصيات انطلاقا من رسمنا التخطيطي، فنحصل على علاقات ثنائية (بين المتحرك والمعارض مثلا) أو علاقات ثلاثية (بين المتحرك والمعارض والمساعد). هذا، وقد كسرنا المبدأ الأساسي في التحليل البنيوي المتعلق بغياب التحليل النفسي / الاجتماعي لحظة أن استعنا بهذا التحليل وطعمنا به تحليلنا البنيوي كما هو عهدنا مع دراساتنا الأخرى. صحيح أن الشخصيات من خلق الكاتب، لكنها أبدا لم تكن منتزعة من بيئتها الاجتماعية والنفسية، من بيئتها الإنسانية، بل على دلالاتها أن ترتبط بهذه البيئة، وهي لابد أن ترتبط بها، إن شاء المؤلف أم أبى، للكشف عن كل وظائفها بما فيها الشكلية، فكيف تتحقق الإنسانية لدى البطل الأساسي للنص؟ أي كيف تتشكل شخصيته؟

موضوع الرواية يدور حول البحث عن الحرية وإثبات الهوية، هذا البحث الذي يغوص البطل فيه، فيصفه عن طريق علاقاته الماضية أو الحاضرة بعد أن انهدمت ما بينها الحدود التي يقطعها ببعض مشاهد عن نفسه، أي في الوقت الذي يبحث البطل فيه عن الحرية في عالم الآخرين يبحث عنها في نفسه، فنرى أنه يعي الواقع باعتباره سطحا موحداً في مستواه دون أن يلغي ذلك تشظي هذا الواقع وتشظي نفسه، بمعنى أن وعيه كلي، تلطخه أفكاره التي تمنعه عن العمل الحقيقي (أفكاره عن الجامعة، عن المكتب، عن حيفا، عن البلدة، عن أصدقائه، عن نائلة، عن بيفرلي، عن أمه، وباختصارعن الحياة)، فهو يحدد نفسه دوما شخصاً لا يسيطر على نفسه ولا على الواقع ـ ولا نقول يرفض ـ لهذا هو هامشي بعد أن صار مهمشا. وإذا كان التمرد موضوع حركته مثلما رأينا، فهو تمرد نفسي، لأنه مطارد بخيبة أمل دائمة، ومن خيبة أمله القصوى (أي بعد أن يقطع كل أمل بالفعل) يحاول أن يغير حياته وأن يجد حلا لمسألته، وهو لذلك يختار مغادرة حيفا، مدينته الجميلة/ البشعة التي يحبها ويكرهها في آن بعد أن حطم «قدسيتها» (التي هي في الأساس محطمة) وصارت مثل أية مدينة، لكي يبتعد عن قيودها الصمغية التي يعاني منها، علما بأنه يأخذ موقفا «عمليا» مع المتظاهرين من طلبة الجامعة أو مع عمال الأراضي المحتلة، وأكثر من ذلك مع الانتفاضة، لكنه يحس بأن هذا النوع من «الالتزام» لا يكفي، نوع من ردود الفعل تماما مثل تمرده ـ خاصة بعد أن فقد عمله يقول قوله الكارثي «بلا عمل أقف الآن» (ص٩٥) ـ فيسعى إلى وهم العلاقة التكاملية لأجل تجاوز وضعه مثل ساندريللا عن طريق عصا الساحرة، فلا يلاقي إلا أفكاره والمحيط الذي يقيده (الفصل الأخير خاصة). وعندما يقول: «نزلت درجات وادي النسناس وأنا لا أدري الوجهة أو المكان الذي أقصده» (ص٩٢) يعني أنه لا يمكنه أن يجد هدفا تنصهر فيه أثقال اغترابه التي يفرزها واقعه إلا عن طريق أفكاره، فالجدل قائم بين الاغتراب والتسامي لديه، ليظهر له الحل في العودة إلى البلدة، وذلك بعد المضي بإرهاصات الحل لئلا يبدو سهلا (دوما الفصل الأخير الذي هو إرهاص لكل فصول الرواية في الوقت ذاته) لأنه لا يقدر على الاختيار، خاصة أنه لا يؤمن بنفسه، ويحتاج إلى علاقات خارجية توجهه إلى تجاوز وضعه الراهن.

إن صورة تركه العمل ومغادرته المكتب إلى شارع النسناس ثم إلى علاقة قديمة ثم إلى شارع القدس وإغلاقه السماعة في وجه أمه وهو يبلع ريقه محتارا (ص ٩٤)؛ صورة مثل هذه تعبر عن حفرة سوداء دفعه في جوفها بؤس الواقع (البؤس تحت أشكاله كافة)، ولن يظهر واقع البطل المأمول الذي يغشى ذاته إلا لحظة الخروج منها. لهذا يعي في لحظة من لحظات «الكشف» القليلة التي تمضي به أنه يتحتم عليه العودة إلى البلدة، لحظة كاشفة كالالتماع المفاجئ: «ثم على حين غرة لمعت الفكرة برأسي بقوة» (ص ٩٥) على الرغم من أنها فكرة قديمة لديه، لكن التماعها يعبر عن إرادة عظمى تنتشله من قاع يأسه، فهو مثل الحشرة الأسيرة في نسيج العنكبوت: عليه أن يقطع الخيوط التي تشد عليه بعد أن صار يشعر في مدينته بافتقار حياته إلى المعاني، وإضافة إلى ذلك باستحالة عيش المرء العادي بعادية، فيسلك سلوك الحيوان في تصرفاته: يعي أن حياته بلا معنى، قريبة من الوضع الحيواني (الفصل الخاص بمسخه كلبا ـ ص ٦٢). وما يحدد الإنسانية هو اللغة والتعبير عن المشاعر التي

فقدها تجاه أمه، يقول مثلما قال كامو ذات مرة: «كان يجب أن أحكى معها. كانت ستفرح. لكن مزاجى أردأ ما يكون اليوم» (ص ٩٤). لذلك، يتحول إلى كلب يعبر عن أحاسيسه بالنباح: «ينبح نباحا متقطعا» (ص ٦٢). مثل أى حيوان يعبر عن أحاسيسه. وكذلك، فإن الحديث عن عودة نائلة إلى بيت أبويها قبل عودته هو بدوره إلى بيت أبويه يمهد للفراق الدائم بينهما خاصة عندما يقول: «فى الطريق فكرت فى الأيام القادمة وبما سيكون. هونت الأمر بأنى لابد قادر على تدبير أمرى» (ص ٩٤). وهنا يكمن الفشل فى الحفاظ على سعادته: نائلة تريد الزواج وهو لا يريده، فتشعر بقيوده، وتسعى إلى التخلص منها. أما عنه، فهو لا يريد أن يفقد نفسه (تحل الأم محل نائلة فى البلدة)، لكنه يخاف من التهمة (لهذا لا يكلم أمه على الهاتف متذرعا بمزاجه الردئ)؛ فبقدر ما تبتعد الأشياء عنه بقدر ماتقترب التهمة منه مصعدة فى جوفه، فارضة عليه اختيار مصيره، الطريقة الوحيدة التى تضع حدا للاتهام وتظهره بريئا: لهذا بعد ليلة لم تغف له فيها عين يقرر العودة إلى البلدة، وهى هنا عودة دائمة بعد أن فقد كل شئ: الحبيبة والعمل وشوارع حيفا التى راحت تنبذه (حيفا باعتبارها شخصية إيحائية، شخصية حية من لحم ودم، شخصية امرأة الأب) وهدفه التقاء ذاته (هدف ساندريللا التقاء الأمير) والتقاء مجتمعه الجديد (حالة ما بعد التمرد). هل يقع مثل يتسحق فى الوهم عندما رفض الجندية ولم يمنع حرب الجنود؟ هل يدفعه يأسه إلى حد الفصل القاطع بين وضعه ووضع المنتفض فيقول: هنا هذا شأنى، وهناك ذاك شأنه؟

المنتفض سيعطى حلا لحياته هناك بالحجر، وأنا سأعطى حلا لحياتى هنا بالعودة إلى الجذور، ستمثل التضحية المعنى الأعلى لحياته، وستمثل الطريق إلى البلدة الطريق الوحيد الذى سيخرجنى من مدينة المقاهى والاختناق! لهذا، لا يعتبر نفسه فى وضع مشوه، إنسانا ذا هوية، بل شكل الأشياء الظاهر هو الذى يشى بمدى ارتباطه بالحياة: «الحرب أوشكت أن تنفجر. اللعنة. أو انفجرت حرب جديدة» (ص٩٤)، وفى التشكيك تأكيد دورين اثنين لا دور واحد: دور له ودور للمنتفض. دوره كامن فى تغيير المكان، ودور المنتفض فى تغيير الزمان. لأنه يعتقد أن تغيير المكان وحده لا يحل مسألته، فهل تغيير المنظر يغير من المسرحية؟ سؤال نطرحه من دافع وعى التهميش الذى نجحت الرواية فى التعبير عنه، بانتظار نمو آخر فى داخل المهمش، يحتاج إلى صدمة واقع آخر، فعن طريق الصدمة يظهر النمو الحقيقى للإنسان، وبما أن المكان هو الوجوه مثلما يقول المؤلف، سيظهر الوجه الحقيقى للإنسان كما المكان، بعد أن أظهرته الرواية مكانا للغاب والإنسان حيوانا، فهذه الحقيقة ترعب رياض بيدس، ويتركز قلقه الوجودى، وبالتالى الكونى والإنسانى، فى ظهور هذه الوجوه الأمكنة (ص٧٦) والانتماء النفسى لها (ص٧٨)؛ هذه الوجوه التى تكشف عن واقع كل إنسان «كألسنة لهب تداعبها ريح خفية» - كما يشير عنوان قسم الرواية الثالث. لهذا، سيرفض ظهور وجهه الحقيقى طالما بقيت الحقيقة مروعة، لأن فى الحقيقة المروعة توضيحا لوضعه الذاتى فى الوضع العام الذى أصاب مدينة الواقع (حيفا - باريس - تونس) لأجل حل يفرض على الجميع الالتزام به: قبول الهزيمة وما تعنيه من تهميش وإذلال وإذعان أو الوقوع على حذاء ساندريللا.

الهوامش :

(*) رياض بيدس: **الهامشى**، منشورات غسان كنفانى، القدس ١٩٩٢.

(١) جوزيف كورتيس: **مدخل إلى نظرية الرموز والعلامات السردية والخطابية**، هاشيت، باريس ١٩٧٦.

(٢) بيير جيرو: **الأسلوبية**، مطبوعات فرنسا الجامعية، كوسيج، الطبعة التاسعة، باريس ١٩٧٩.

(٣) بيير جاجليه: **بحث عن المكان والزمان**، منشورات سوسيال، باريس ١٩٧٦.

أمجد ناصر:
شعرية الحنين

فخرى صالح *

لابد، قبل البدء فى مقاربة شعر أمجد ناصر، أن نشير إلى مسألة أساسية تثيرها بعض الكتابات النقدية حول قصيدة النثر، أى تلك الكتابات التى تعد قصيدة النثر خارج حقل الكتابة الشعرية العربية وتلحقها بما تسميه «نثرا فنيا». إن هذه المقاربات النقدية تنطلق من مفهوم تقليدى للشعرية، مما يدفعنى إلى فحص قصيدة النثر لإثبات خطأ الاعتقاد بلاشعرية هذه القصيدة..

تنطلق المقاربات النقدية التى تنفى شعرية قصيدة النثر من مفهوم للنوع الأدبى حدد انطلاقا من تأسيسات وتقعيدات بنيت على أساس من عمود العروض العربى، فإذا انتفى عمود العروض كلية واستبدل بنسق إيقاعى مختلف انتفى كون الشعر شعراً. وأظن أن هذا التصور الذى يستند إلى مفهوم النوع ويتمسك بموسيقى العروض، يلغى ما يحقق شعرية الشعر، أى أنه يلغى هويته الخاصة المميزة ويستبدل بها ذلك النسق العروضى الذى هو شرط ثانوى مجتلب من حقل آخر هو حقل الموسيقى.

إن ما يحقق شعرية الشعر هو ذلك النسق الذى تتألف فيه الألفاظ، بحيث تنحرف علاقات الألفاظ بعضها ببعض عما بنيت له أصلا؛ أى عن تلك اللغة اليومية التى تكون فيها الدلالة مشتركة بين المتخاطبين؛ فكلما ابتعدت الدلالة عن محورها الأصيل، وأصبحت العلاقات بين الألفاظ أكثر انحرافا عن محورها السابق منشئة فضاء استعاريا جديدا مؤلفة أفقا من الاحتمالات الدلالية، صار بإمكاننا أن نتحدث عن لغة شعرية لها خصائصها المميزة. وكما يشير الناقد الروسى يورى لوتمان فى تحديده للشعر، فإن «الشعر يخرق مبدأ مراعاة القواعد التى تمنع ضم عناصر معينة فى نص أدبى»[1] وهكذا، يصبح الشعر عاملا يخرب المواضعات اللغوية وينشئ أنساقا جديدة من العلاقات بين الألفاظ. وهو بهذا المعنى يثرى اللغة، رغم أنه ينحو إلى إنشاء فضاءات مجازية خاصة به. إن الشعر حسب الجرجانى «يجمع أعناق المتنافرات المتباينات فى ربقة ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة»، ويوجد «الائتلاف فى المختلفات»[2]. ونستنتج من هذا أن الشرط العروضى لايقع فى أساس تعريف الشعر، بل هو شرط زائد يقوم الشعر به وبدونه. ومن هنا، فإن فحصنا شعر أمجد ناصر ينطلق من هذا الاعتبار.

* ناقد من الأردن.

ـ ١ ـ

فى بداياته الشعرية يراوح أمجد ناصر بين كتابة قصيدة التفعيلة وتأليف نص شعرى يسقط من حسابه التحديدات العروضية التى تعتمدها قصيدة التفعيلة. ولو ألقينا نظرة على مجموعته الشعرية الأولى (مديح لمقهى آخر)[٣]، لوجدنا أن انتقاله إلى قصيدة النثر كان سريعا للغاية، وأن القسم الذى تؤلفه قصيدة النثر هو الأنضج والأكثر تبشيرا بأعماله الشعرية القادمة.

فى النص الشعرى الأول الذى يفتتح به الشاعر مجموعته الشعرية المذكورة، نعثر على قصيدة نثر تستلهم الأفق العام لما تحصل من إرث جديد لقصيدة النثر. إن القصيدة ترجع صدى ترجمة أدونيس لقصيدة سان جون بيرس «ضيقة أيتها المراكب». ورغم أن النص يبدو غير متماسك على صعيد بنائه الداخلى، على عكس ما نجد فى نصوص أمجد ناصر الأخيرة التى تبدو مبنية بحرفية واضحة، فإن هذه القصيدة الافتتاحية تنبئ بمنجز الشاعر القادم:

«أرعن كان القلب،
صبيا طائش الشعر،
يعثر فى غصون الليل المتهالكة،
والمدينة لم تتحول بعد
إلى حصان خاسر» (ص ص: ٥، ٦)

يرفد هذه الرغبة باتخاذ قصيدة النثر شكلا تعبيريا وحيدا فى الكتابة الشعرية إفادة واضحة من التيار الجديد فى شعر السبعينيات، ممثلا فى عمل سعدى يوسف بصورة أساسية وترجمته الشاعر اليونانى يانيس ريتسوس. وأعنى بذلك أن شعر أمجد ناصر، من بين شعراء آخرين، يسقط من حسابه تلك النبرة العالية المألوفة فى شعر الستينيات والسبعينيات، ويتوجه إلى ملاحقة التفاصيل اليومية والأشياء العادية والاعتناء بذكر الأمكنة والتشديد على المكان الذى يولد القصيدة واستعادة تفاصيل حياة البداوة، ومن ثم الانتقال إلى لغة طقسية تستعيد الحياة الصحراوية لأنا الشاعر (انظر على سبيل المثال «عمال النسيج»، ص: ٢٣، «نشيد وثلاثة أسئلة»، ص: ٧٩). من رفض الشعرية الرومانسية والخطاب المفخم فى الشعر، تتولد فى شعر أمجد ناصر تيمة تتردد فى معظم مجموعاته الشعرية، وهى تيمة البدوى الضائع فى المدن، التائه وسط البنايات الإسمنتية العالية:

«إلى أين تأخذنا الأقدام،
المكونة من عشرة أصابع
إنها أقدامنا ذات الأجراس العشرة
المبحوحة، صاعدة مدارج الكونكريت،
بمزيج من الألياف،
والخوف، وقليل من الدم
إنها أقدامنا،
صهوات واطئة،
تسبح
فى برارى الإسمنت» (ص ص ٧٠ ، ٧١)

وسوف نرى تكرار هذه التيمة فى مجموعة (رعاة العزلة) بصورة خاصة؛ بحيث تبدو هاجسا أساسيا بالنسبة إلى الشاعر يشكل طبيعة الفضاء الذى تتحرك فيه القصائد.

إن الملاحظة السابقة تدل على وجود خيط أساسى ينظم عمل أمجد ناصر الشعرى ويتحكم فى عملية تطوره، ويقربه من تيار أساسى فى الشعر العربى الجديد خفيض النبرة الشعرية؛ معنى بعاديات الحياة اليومية وأشياء الذكريات وتفصيل العناصر المتغيرة الضاغطة، وبالتالى العودة بالشعر إلى عوالمه الأرضية من أصقاع الأفكار والشعارات السياسية المرفوعة فى حقبتى الخمسينيات والستينيات. ولاينقص من هذا النزوع الأرضى لقصيدة أمجد ناصر تلك النبرة الطقسية والفخامة اللفظية اللتان نعثر عليهما فى شعره غالبا؛ لأن النبرة الطقسية تتولد من أفق الحنين إلى الحياة الصحراوية المفتقدة وسط حضارة الإسمنت والبنايات العالية الباردة التى لاتوفر الدفء لأنا الشاعر التى تحس بالاغتراب عن الوسط الجديد الذى انتقلت إليه. بهذا المعنى، فإن الطقس لايتعارض مع لغة الأشياء اليومية والتشديد على ذكر الأمكنة ووصفها والانطلاق من فضاءاتها.

ـ ٢ ـ

فى (منذ جلعاد كان يصعد الجبل)(٤) تتغير البؤرة الأساسية للنص الشعرى قليلا. فما صادفناه فى (مديح لمقهى آخر) من اعتناء بالتفاصيل الصغيرة والأمكنة، يتحول إلى توظيف هذه التفاصيل وأشياء الحياة اليومية فى نص شعرى مأخوذ بالغريب وغير المتوقع والسياقات الحديثة العجيبة. إن بناء نص فانتازى هو ما يبدو فى بؤرة المشهد الشعرى بدءا من هذه المجموعة الشعرية، وينعكس هذا البناء الفانتازى على الفضاء الدلالى المتولد فى القصائد. ففى المجموعة السابقة، كان الموضوع المحورى الذى تشكل منه القصائد عالمها هو اغتراب أنا الشاعر فى عالم المدينة البارد المغرب للأنا، عالم البنايات العالية والعلاقات غير الإنسانية. أما فى المجموعة التالية، فإن التيمة المركزية للعمل هى تحويل الذكرى أو الحادثة اليومية العارضة إلى حدث غير متوقع، إلى تجاوز لقوانين الواقع الفيزيائية، فى محاولة ــ كما يبدو ــ للتغلب على واقع المدينة المغرب للذات الإنسانية. ومن هنا، تبدو تأثيرات ريتسوس، وبالأحرى ترجمة سعدى يوسف لنموذج بعينه من شعر ريتسوس، واضحة إلى حد كبير فى هذه المجموعة الشعرية التى تعد تطويرا ملحوظا لعمل أمجد ناصر الشعرى. إن ريتسوس نفسه يقوم بتحويل أشياء الحياة اليومية إلى أحداث تناقض قوانين الحياة الفيزيائية، مضفيا على هذه الأشياء البسيطة قوة تحول خارقة، فى إشارة إلى القدرة الأسطورية للأشياء البسيطة التى يهملها الشعر ذو النبرة الكونية أو القومية أو الميتافيزيقية العالية. وهذا ما نلحظه فى شعر أمجد ناصر وشعراء آخرين من جيله الشعرى. وتتضافر هذه النبرة الريتسوسية فى الشعر العربى الجديد مع قدرة قصيدة النثر على توفير مدى أوسع من حرية التعبير بالقياس إلى قصيدة التفعيلة.

إن مخالفة الطبيعة الفيزيائية للأشياء توظف للتعبير عن حالة الاغتراب والوحدة التى قلنا إنها تشكل بؤرة مركزية لعمل أمجد ناصر الشعرى. لنأخذ مثالاً من (منذ جلعاد كان يصعد الجبل) لنرى كيف أن الغرابة موظفة لإنتاج معنى متصل بالبؤرة المركزية للعمل الشعرى والانشغالات والهواجس التى تتردد كثيرا فى هذه المجموعة و المجموعات الأخرى للشاعر.

فى قصيدة بعنوان «قمصان» يبدو المشهد الشعرى كأنه تأملات حول القمصان، تداعيات حول القمصان ووظائفها، لكنها فى النهاية تبدو مجرد وسيلة للتعبير عن خسارات الكائن وهزائمه، وسيلة لتفريغ الإحباطات وتعاسات الليل التى تسفر عن وجهها فى الصباحات الطالعة على الخاسرين:

«فى كل صباح
ننهض من أحلامنا المغتالة
وعلى أفواهنا أحماض الليالى،
وثمة فى الشفتين
رغبات مهزومة، وآخر الكلام.
نهرع إلى الأدراج والمشاجب،
وبحركات ملولة
نبعثر الثياب اليابسة
بحثا عن قميص مناسب» (ص: ٦١)

إن الشاعر يعمل فى السطور الأخيرة للقصيدة على إدخال المشهد الشعرى فى بؤرة الغريب والفانتازى فى عملية تحويل للطبيعة وتبادل لوظائف اللابس والملبوس، بمعنى أنسنة الأشياء الجامدة لخلق إحساس من الألفة المفتقدة فى الحياة اليومية التى ترد الإشارة إليها من خلال القمصان :

«فى الليل تهيم القمصان
على وجوهها، بحثا عن المناكب
والأزرار المتساقطة» (ص: ٦٣)

فى قصيدة أخرى فى المجموعة نفسها، يشكل الشاعر من شئ آخر من أشياء الحياة اليومية وسيلة للتعبير عن اغتراب الإنسان فى المدن الحديثة. إن الحذاء يبدو، بصورة غير متوقعة، مصدراً لقسوة وحنان مجدولين معا، لصلابة موجعة وعون على عبور هذا العالم المشيد من عظام الأسماك. قصيدة «الأحذية» تعبير موارب عن القسوة العجيبة لحياة المدن التى تعد أنا الشاعر طارئة عليها. ورغم أننا لسنا حيال أى تغير غرائبى فى المشهد، فإن القصيدة تنتمى إلى البعد الغرائبى نفسه عبر اختيار الموضوع والمادة التى تتخذها

القصيدة أرضية انطلاق للتعبير عن الفكرة المحورية التى تقيم فى أساسها :

« توجعنا الأحذية، وكيما لا نصاب بالجنون
من الجلود والبلاستيك الذى
يفل أقدامنا
نجترح لها الأشكال، والألوان.
ونثرثر حول أناقتها
فى المقاهى
وبيوت الأصدقاء.
توجعنا الأحذية
ونحزن، لأننا فى هذه المدن
المشيدة من عظام الأسماك
لا نستطيع الحياة
دونما أحذية» (ص ص: ٦٤، ٦٥)

فى (رعاة العزلة)[٥] يعود أمجد ناصر إلى تيمة مركزية أثيرة لديه، أى تصوير مشهد الحنين إلى حياة الصحراء الغائبة.

قصيدة «قرفصاء» تستثير جلسة القرفصاء التى تبدو وسيلة لتوضيح التناقض التام بين البيئة المدينية، التى يكتب الشاعر انطلاقا منها، والبيئة الصحراوية. إن وجدان الشاعر منقسم بين عالم المدينة وعالم البداوة المفتقد المستعاد كذكرى حميمة. لقد لوثت حضارة الكونكريت وجدان الشاعر فلم يعد قادرا على الجلوس القرفصاء ليحلم على ساقين منتصبتين فى هيئة زاوية منفرجة:

«ليس لأنهم غادروا القرى
والمضارب المجنحة، افتقدوا الحنين
إلى جلسة القرفصاء.
قرفصاء:
نصب لأجسام تحلم على ساقين
فى هيئة زاوية منفرجة» (ص: ١٥٥)

إن القرفصاء ليست مجرد جلسة. إنها تعبير عن فهم خاص للعالم يمارسه البدوى القابع فى أحلام الشاعر، منها:

«تتناسل الأحاديث وأثناءها تتم النزاعات والتراضيات ويبدأ الحب.
العيون مغارف الكلام،
والتبغ يدور على الأيدى التى تخض الهواء
مساومات ونوادر مغلفة بشمع المساء المسهب.
نزاعات على النسب الأول للقبيلة المجاورة، والجد الثالث للحصان المحجل، شاى بالقرفة يفض الاشتباك
آهة مطعونة بشبرية الوله
تشلع القهقهات من الحنايا،
وفجأة تهب رائحة المرأة، وتطقطق العظام» (ص: ١٥٥)

من هذه النقطة، يتحول النص لينشئ مقارنة بين نوعين من جلسات القرفصاء. والشاعر لايقصد من ذلك اللعب، رغم أن فى الشعر الكثير من اللعب، بل يريد، انطلاقا من إقامة هذه المقارنة، التعبير عن رؤيتين متناقضتين وفهمين للعالم مختلفين:

«قرفصاء:
يمكنك أن تفعل ذلك
على أبواب المسارح، وأقسام الشرطة
فى البعيد المضبب،
فى قاعات الترانزيت،
وأمام رجال مكافحة الإرهاب
بوجهك المقطوف من حقل شعير
تجلس القرفصاء أنى شئت،
ولكن..
أكل القرفصاء
قرفصاء؟!» (ص: ١٥٦)

من هذا النص بالغ الطرافة ننتقل إلى نص «رعاة العزلة» الذى يمثل سيرة ذاتية للبدوى الشارد فى حضارة الكونكريت. فى ثنايا هذه السيرة يحقق أمجد ناصر تعبيرا حميما عن غربة أنا الشاعر وتناقضها بين ماض يمثل البراءة الأولى وحاضر يستلب الأنا. وما يأسر فى هذا التعبير هو

وحشيته وانفلاته من قبضة التهذيب والائتلاف، وبحثه عن المختلف والشارد البعيد من علاقات الألفاظ، وإصرار الشاعر على إيراد ما يعبر عن البراءة الأولى. إضافة إلى ذلك، فإن النص الشعرى يحفل بإنشاء تقاطعات وتوازيات وتضادات بين الألفاظ، كما يعمل على خلق فضاءات مجازية حبلى بمعان وآفاق تصورية وحشية وغريبة، يمكن إسنادها وردها إلى البيئة الطفلية الأولى التى تشكل مرجعية هذا النص الشعرى.

يفتتح الشاعر النص بتساؤل استنكارى يحمل داخله جوابه، كما يؤسس أيضا التناقض بين قبل (البراءة الأولى) وبعد «الرحيل إلى المدن»:

«من سيصف تحولاته
ويرسم بخنجر بدوى حدود الحكمة؟
من سيكتب فى إنصاف
عن ولد قذفته المضارب
إلى قوة الكونكريت،
حيث لا متسع لنمو الأحلام،
حيث تتوج دائما بالخسارة» (ص: ١٣٩).

ثم ينفتح النص على زمان آخر يحضن انتقال الشاعر من مضارب البداوة إلى إسمنت المدن. وفى وصف هذا الانتقال تكمن براعة أمجد ناصر وقدرته على إبداع لغة المفارقات وإقامة حد التناقض بين زمنين، مستخدما صورا شعرية ذات مرجعيات متنوعة، بعضها يحيل إلى المعجم القرآنى وبعضها يحيل إلى القاموس الشعرى الحديث وبعضها يشير إلى أشياء تنتمى إلى حياة البداوة.. إلخ. والأهم من ذلك، أن براءة الصور الشعرية وعذريتها (أقصد جدتها وطاقتها الإيحائية البكر) تتطابق ومعنى البراءة الأولى الذى يحاول الشاعر أن يوجه انتباه قارئه وحواسه إليه. ثم يمضى الشاعر إلى تطعيم لغته بلغة العاديات اليومية والأحداث الطريفة التى تشير إلى عالم البراءة الأولى:

«من سيعرف أن أمه بكت، لا لشىء،
إلا لأنه لم يرتد كنزته الصوف التى لم تنته
من حياكتها بعد،
وأن والده الضابط المتقاعد فى سلاح المشاة
قطب حاجبيه، وطرد إخوته الصغار بعد وصول
أولى رسائله، لا لشىء، إلا لأنه لم يبدأ
الخطاب بـ « أبى العزيز والذهب الإبريز؟ »(ص: ١٤٠).

إن هذه الفقرة التى تنزل بنا من علياء التصوير الشعرى الذى صادفناه فى السطور الأولى للقصيدة، تحقق نقلة نوعية بتطعيم لغة الشاعر بما هو يومى، وبإثارتها هذا التناقض بين لغة الشعر ولغة اليومى تفتح الأنواع على بعضها وبعض. فى هذا التناقض، يتحقق الشعر ويتولد محور آخر من محاور الدلالة فى القصيدة؛ إذ تتقاطع تأملات الشاعر وتداعياته، التى تلبسها الصور الشعرية رداء تخييليا صرفا، مع الحادثة اليومية.

هكذا، يولد اليومى الشعر ويصبح العادى والمألوف جزءا من البنية الشعرية التى تمتلك، كما قلنا، مرجعيات مختلفة تولد فى تفاعلها بنية هجينة ، مركزها لحظة التناقض الدائم بين البراءة الأولى وحضارة الإسمنت التى ترعى العزلة والوحدة القاتلة التى يبحث الشاعر عن مخرج منها، فلا يجد سوى أن يضرب كفا بكف حتى تسقط العزلة عن المشجب. إن الصوت، الذى هو عنصر اللغة الأول، يؤسس نفيا للعزلة والوحدة أو لربما وسيلة مصطنعة لنفيهما:

«سيكون كثيرا علينا،
مثلما على الذين من قبلنا، أن نضرب كفا بكف
فتسقط الوحدة من المشجب
إلى درج الخزانة» (ص: ٧٧)

فى هذه الحساسية التعبيرية والقدرة على التأليف بين المختلفات، والتقاط شاعرية الأشياء المألوفة أو التنقيب عن الأراضى البكر التى لم تفتتح بعد فى ميدان التعبير، تكمن شاعرية أمجد ناصر. ومن هنا، ينبغى أن نشير إلى قصيدتين اثنتين تلتقطان الشاعرى فى الأشياء المألوفة، وتراوحان بين التعبير المجازى فائق الجمال واللغة العادية التى تنضح بالحساسية الشعرية.

القصيدة الأولى «حمى»، وهى تستخدم المراوحة بين اللغة الاستعارية (التى هى سمة التعبير الشعرى المميزة)، واللغة العادية (الطبيعية) التى تعبر عن موقف هو بذاته يولد الشعرى عبر استثارة الخيال أو العاطفة أو الإحساس الغامر بالحالة المعبر عنها:

«انحناءة
حركة خفيفة من الكتفين،
عنق ينفض فراشات سكرى،
صورة غائمة لأدوات الزينة،
عطر خفيف يتسرب من خلايا الخشب» (ص:٨١).

أو أنها تكتفى بنقل مشهد هو فى حقيقته تركيب لمشهدين اثنين، ويقع الشعر - كما نلاحظ هنا - خارج المشهد؛ أى فيما يستثيره المشهد فى الخيال وفيما يتشكل فى فضاء التعبير:

«رنين خلخال فى ساق مرتعشة
كتفان من مرمر يسدان النافذة» (ص: ٨١)

أما القصيدة الأخرى «صباح مزدوج»، فتعرض مشهدين متناقضين فى الظاهر ولكنهما متشابهان باطنا، وربما تؤالف بينهما رغبة الرجل فى المرأة أو الحدود القصية التى تفصل بين الحالتين. ونلاحظ، هنا أيضا، حركة دائبة بين وصف الأشياء المألوفة والتعبير الاستعارى:

«صباح المرأة غير صباح الرجل. فالمرأة التى
تقطن نزلا للأقليات
استفاقت تحت قوس الخدر.
امرأة
قطعت أحلامها من حبل السرة،
تلف رمحا لدنا فى «كيمونو»
وترفع غرة شرسة
فى حركة من الرأس» (ص: ٩٣)

ثم يواصل الشاعر:

«لليدين كتاب من الحركات المفتوحة،
وللفم تاريخ متوتر من العناية» (ص: ٩٣)

فى المقطع السابق تكمن شاعرية أمجد ناصر (لليدين كتاب من الحركات المفتوحة) التى تستطيع بقوة الخيال أن تولد علاقات غير متوقعة بين الأشياء: بين حركات الأيدى، مثلا، والكتاب، بين القوس والخدر، بين العنق والفراشات السكرى... إلخ. هنا، فى هذه الفجوة التى تفصل الأشياء عن بعضها وبعض، يقيم الشاعر بنيانه الشعرى.

- ٤ -

قلت فيما سبق إن شاعرية أمجد ناصر تكمن فى قوة الخيال الذى يستطيع توليد علاقات غير متوقعة بين الأشياء. ويبدو أن أمجد ناصر يحاول أن يقيم شعرية قصيدته على هذه القدرة المولدة للصور التى تبدو متنافرة العناصر للوهلة الأولى، ولكن تأمل البؤرة النفسية للعناصر التى تصدر عنها الصور سيهدينا إلى سبب جمع هذه العناصر المتنافرة ظاهرا. فى (وصول الغرباء)[٦] يجرى التعبير عن الإحساس بالاغتراب عن المكان - المنفى بإقامة عالم غير مألوف تختلط فيه صور الماضى بصور مستمدة من الكتب والثقافة؛ حيث يعمل الشاعر على تغريب صور البيئة البدوية المستمدة من الذاكرة، نازعا إلى إضفاء المزيد من الظلال على هذه الصور التى تشكل بؤرة المشهد الشعرى وجوهر دلالته. ولتوضيح ذلك، نقول إن الشاعر يقوم على تهميش الموضوع الأساسى الذى ينسج حوله قصيدته أو إقصاء الصور المولدة للقصيدة وتذويبها فى سلسلة من الصور التى تبدو غريبة على الصور التى تصدر عن ضمير المتكلم. إن القصيدة مبنية على تغريب المشهد وإضفاء طابع أسطورى خارج عن المألوف. لنأخذ على سبيل المثال قصيدة «وصول الغرباء»، وسنجد أنها قائمة برمتها على عملية تغريب المشهد وتحويل وصول الغرباء إلى مدينة غريبة إلى سلسلة من التذكرات المرفوعة إلى مقام أسطورى أو سلسلة من التذكرات المختلطة بلغة ساخرة تلعب على المشهد المألوف لتعطى دلالة عكسية. وهكذا، تلعب قوة الخيال بالذاكرة مولدة صورا جديدة دافعة مشهد الإحساس باللا- ألفة إلى أطراف القصيدة:

«الغرباء الذين جاؤوا من الضفاف الأخرى
تمركزوا فى قلاع تشرف على طرق البريد.
فكر فى أغراب يترصدون السعاة فى الأزقة

ويجبرونهم على الاعتراف بالمصادر الغامضة للعناوين.
فكر فى عارضى الأحوال ومدبجى الرسائل
وهم يغطون على دكك خشبية، وبين فينة وأخرى
يطلقون صبيانهم إلى أسواق الجملة لاصطياد فلاحين
وبدو
ضلوا الطريق إلى دوائر العدل والإغاثة» (ص: ١٢)

والملفت للانتباه أن المادة الشعرية المشكلة للقصيدة هى كتلة غير متجانسة، مجموعة من المشاهد التى تتراوح بين كونها ذكريات بعيدة مروية بلغة مجازية ساخرة أو كونها تأليفا بين مشهد خيالى مستل من الذاكرة أو كتاب التاريخ. إن المادة المشهدية التى تتشكل منها القصيدة ليست سوى عملية تغريب لبؤرتها، وتلعب عملية التأليف بين المشاهد غير المتجانسة ستارا لإخفاء هذه البؤرة التى تتركز فى السطرين الأولين من القصيدة (الغرباء الذين جاؤوا من الضفاف الأخرى/ تمركزوا فى قلاع تشرف على طرق البريد).

إن العلاقة التى تنسجها القصيدة بين الغرباء وطرق البريد هى المبرر الشعرى لمجموعة المشاهد المتناسلة من الذكرى والثقافة أو المؤلفة من خيالات سوريالية. وكما قلت سابقا، فإن عملية التغريب، التى هى فى الواقع جوهر العملية الشعرية بعامة، هى التى تؤسس شعرية هذه القصائد. لكن تقنية التغريب تدفع إلى أقصى ممكناتها لتقصى المرسلة الشعرية، تقصى الفكرة القائمة فى النية العامة للقصيدة، وتحل محلها مشاهد تشير من بعيد إلى هذه المرسلة. إننا بإزاء عملية إضفاء وطمس لعذاب داخلى متصل بالغربة، ولكن هذا العذاب يعالج بإقصائه وإبعاده عن بؤرة العمل الشعرى وإغراقه فى طوفان من الذكريات التفصيلية والألعاب الشعرية.

إن قصيدة «وصول الغرباء» هى قصيدة مفتاحية بهذا المعنى؛ لأنها تلقى الضوء على بقية قصائد المجموعة، وتكشف عن عملية التغريب المقصودة بسبب من الفكرة الوسواسية التسلطية لعلاقة الغريب بوطنه.

قصيدة «عازفو الأنفاق»، مثلا، تنويع على بؤرة «وصول الغرباء»، حتى وإن كانت كتبت قبلها. فالفكرة الأساسية التى يجرى التعبير عنها مداورة هى نفسها علاقة الغريب بوطنه، وبالأحرى علاقته بذكرياته:

«أنت هنا.
وأنا ضيف على مائدة الحيرة
نقلب معا مساكب الذاكرة» (ص: ١٩)

ولا يفعل أمجد ناصر شيئا سوى أنه يقلب مساكب الذاكرة، فى محاولة منه أن يخفى لهفته وحنينه إلى لوعة الأخت ونميمة الأصهار ووصايا الأسلاف (ص: ٢١). لكن المهم، من ناحية شعرية، هو أن محاولة إخفاء الحنين المستمرة تتحول فى القصيدة إلى تقنية متكررة، إلى موتيفة أساسية تغرب نية القصيدة وتدفعها إلى الأطراف، منتجة بذلك شعرية المشهد غير المتجانس الذى يشكل عنصرا من عناصر شعرية قصيدة النثر. إن هذه العملية المعقدة، التى يلعب فيها الإحساس بضرورة إخفاء حقيقة المشاعر الذاتية دورا أساسيا فى تحقيق شعرية قصيدة النثر، هى التى تجعل استقصاءنا شعر أمجد ناصر نوعا من إعادة ترتيب الأولويات فى بناء قصيدته، والأولويات هى تلك المتعلقة بذكريات الماضى وكيفية إعادة بنائها فى القصيدة. لننظر مثلا إلى قصيدة «الماضى» وسنجد أنها ـ بدءا من عنوانها ـ تستخدم الذكرى وعناصرها وموادها الأولية لإعادة ترتيب لحظة منسية؛ لحظة كثيفة يسير إليها الشعر ولايصلها، يحاول القبض عليها ويفشل. وعلاقة العنوان هنا بمتن القصيدة شديدة الوضوح:

«هو الذى يفز عن الحيطان
متشبثا برغيف هائل وباقلاء
هو الشجرة التى ترفع اسمين
فى قلب مطعون بسهم.
هو رائحة الصابون الذى جلبه مسافرو الليالى.

هو فوح الثياب الداخلية للأرملة الشابة
هو الماء السرى
الذى بلل الساقين لدن الملامسة الأولى.
هو
هذا
المطر
الفائض
عن الحاجة.
هو هذه النافذة التى لا تغير مشهدها.
هو
الذى
نمضى
إليه
ولا
نصل» (ص ص ٣٠، ٣١)

ويفسرالتعريف السابق للماضى فهم الشاعر لعلاقة التاريخ الشخصى بوسيلة الاتصال الوحيدة بالماضى: الرسالة. إن الرسالة هى الوسيلة الوحيدة للاتصال بالماضى بالنسبة إلى الغريب، هى خيطه الواهى الذى يصل الآن وهنا بتلك اللحظة الكثيفة المنقضية. وأظن أن الرسالة هى البؤرة المركزية فى شعر أمجد ناصر، لكثرة ما يتردد ذكرها فى شعره:

«ماذا فى رسائلك التى أرهقت السعاة
غير شكوى الشجر القانط فى الهزيع
ماذا تحمل المظاريف المبطنة بالبسملة غير صور
تصف أحوال كوكب متثائب
صبيحة زواج الأخت» (ص: ٢٩)

إننا ندور، فى معظم قصائد هذا الديوان، حول البؤرة نفسها، حول الحنين ووسائله: الذكرى والرسالة وإعادة بناء الماضى حسب مقتضيات الحاضر بحجة القبض على الماضى فى لحظة كشافة. وإذا كان القصد من ذلك إحداث تواصل مع أرض نائية، فإن لعبة تغريب المشهد، أو رفعه إلى مقام أسطورى أو بنائه على هيئة سوريالية، يقصد منها إحداث تطمين من نوع ما أو نسيان يكون الشعر وسيلته. ولو عدنا إلى قصيدة «عازفو الأنفاق»، لوجدنا أن الاعتراف بفشل لعبة التغريب يتسرب إلى خاتمة القصيدة:

«دع الحنين لسدنة السحب
فلا خراج لجباة الشعير.
أرضنا
بعيدة» (ص: ٢١)

لو تأملنا السطور الشعرية السابقة، لوجدنا أنها لا تتضمن اعترافا فقط بل تفجيرا لعلاقة القصد (أو النية) بتقنية التغريب التى تقوم عليها القصائد جميعا. بهذا المعنى، فإن قصيدة أمجد ناصر تراوح بين الإفشاء والإخفاء. إنها تعمد أحيانا إلى إقصاء الذكرى إلى أطرافها («قصيدة: «وصول الغرباء»)، أو تجعل هذه الذكرى تحتل بؤرتها (قصيدة «الماضى»)، أو تزاوج بين عملية الإقصاء والصيغة المباشرة للتصريح والإفشاء (قصيدة «عازفو الأنفاق»)، ولكن هذه المراوحة هى التى تؤلف شعرية هذه القصائد وتفسر الصور الغامضة فيها.

إن صورة مثل صورة «ملوك أقاليم الخردل/ ينتحبون من الضجر فى ثياب النوم» (ص: ٢٠) لايمكن تفسيرها إلا على خلفية طبيعة العلاقة بين الأنا الشعرية والمكان الغريب الذى آلت إليه، ولايمكن تفسير هذه الصورة الشعرية أيضا دون أن نعرف أن علاقة الأنا الشعرية بالذكرى هى علاقة معقدة من النسيان والتذكر الأسيان، أو من التذكر والاعتراف بأن أرضها أصبحت بعيدة (ص: ٢١)، أو أن «الذكريات مهجورة فى المضاجع» (ص: ٢٢).

لننظر إلى هذا المقطع من قصيدة «بنلوب أخرى» الذى يفسر الصورة المركزية فى هذه القصائد، صورة الماضى الذى لايعود أو الذاكرة التى تفشل فى القبض على الأرض الغائبة:

«ليل المسافرين
سترة من ليلك على كتفى سيدة
ظلت عشرين عاما
تحوك لهفة صامتة لرجل بركبة جريحة
لم يصل» (ص: ٢٩)

إن عدم الوصول، عدم التحقق والارتواء، هي الرسالة الشعرية التي تحملها هذه القصائد، وهي البؤرة التي ينسج أمجد ناصر شعره حولها. وإذا كان في مجموعته الشعرية السابقة (رعاة العزلة) ينسج قصائده من العزلة بوصفها نتيجة لعدم الوصول، فإن قصائد (وصول الغرباء) هي وصف لوصول الغرباء لا إلى الأرض البعيدة، إلى الوطن، بل إلى أرض غريبة أخرى، وتلك هي المفارقة التي يبني عليها أمجد ناصر شعره الأخير.

الهوامش:

(١) انظر: كمال أبو ديب **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص: ١٢٣.
(٢) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ١٩٧٨، ص: ١٢٧.
(٣) أمجد ناصر، **مديح لمقهى آخر**، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩.
(٤) أمجد ناصر، **منذ جلعاد كان يصعد الجبل**، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٨١.
(٥) أمجد ناصر، **رعاة العزلة**، دار منارات، عمان، ١٩٨٦.
(٦) أمجد ناصر، **وصول الغرباء**، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠.



السعى إلى الاتحاد *

فى كتاب «العاشق والمعشوق»**

لخيرى عبدالجواد

إدوار الخراط

إن العالم النصى الذى أقامه، بدأب، خيرى عبدالجواد، مستلهما من التراث الشعبى وموازياً له، ومتفرداً لا نظير له، قد أصبح اليوم حقيقة راسخة القدم فى ساحتنا الإبداعية، بعد كتابه الرابع (العاشق والمعشوق).

وواضح أن خيرى عبدالجواد لا يستلهم التراث الشفاهى، فهذا قد زال أوانه أوكاد، بل أخشى أن ما سجل منه يتعرض للضياع أو الإهمال، بعد أن كان قد عنى به صرح أظنه الآن يتهاوى أو يتداعى للتهاوى، وهو مركز الفنون الشعبية أو مركز التراث الشعبى ـ لا أدرى اسمه على وجه التدقيق ـ وتلك أيضا علامة على مدى تواريه عن دائرة الاهتمام.

ولكن خيرى عبدالجواد يستلهم تلك النصوص التى تصلنا مطبوعة فى كتب (ألف ليلة وليلة، والسير الهلالية، وسير الأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذى يزن) ثم فى تلك الكتيبات الصغيرة التى اندثرت أو أوشكت، بورقها الهش الرخيص المصفر أحيانا والمطبوع على المطابع اليدوية الصغيرة، ورسومها الساذجة الفطرية المنبع، تروى قصص معاذ بن جبل أو غزوة السيسبان أو منام الملكة شيحة أو إبليس اللعين وغيرها وغيرها مما أشاركه هواية أو غواية جمعها واستنقاذها من الدثور، وعلى الأخص أو على الأقل متعة الطواف بأطراف عالمها، ومن تلك «المخطوطات» ما يصفه فى مستهل هذا الكتاب الجميل الأخاذ (العاشق والمعشوق)؛ إذ يبدأ الكتاب بحكاية البحث عن كتاب.. كأنما هو سعى إلى معشوق، ثم العثور عليه، أى اللقاء بعد السعى، عثوراً أو لقاءً أو بحثاً ـ فهى كلها متداخلة على طول المسعى ـ كأنما تحدث فى الفعل أو فى الرؤيا، فهما أيضا متداخلان، لأنه يظل بحثاً متصلا وسؤالا بلا انقطاع.

«طريق الرواح بلا غدو هى طريقك.. تلك طريق المحبين، وفيها جهادهم، ومنها نجاتهم من حرقة العشق وألم الصبابة...» (ص٦١).

«هل مر حبيبى من هنا؟ هل وطئت قدماه تلك الحصباء؟ هل عفّر قدمه بهذا الأديم؟

«... وهل يكتمل عشقى فأقول له يا أنا؟» (ص ٦٢).

** دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.

إن المعشوق هنا ليس خارجيا - أو ليس خارجيا فقط، على الأقل - ليس موضوعا، ولا أداةً ولا شيئًا واقعًا فى الخارج ساكنا وثابتا وستاتيكيًا. بل المعشوق - كأنه هو أيضا عاشق من جانبه - كيان أو قوة، أو رؤيا أو وجود - كلها سواء، متداخلة - له حياة خاصة، بل أكثر، له جاذبية التبادل بين المعشوق والعاشق، إنه هو أيضا - أو هى - «المعشوق» يبحث، ويتشوق، ويترصد ويقفو خطْو العاشق، بل أكثر أيضا، إنه يلاحقه ويسعى إليه أكثر من سعى العاشق، إنه لا ينتظر بل يتعقب ويتلهف، صوته لا يتركه أبداً فى مأزق إلا وبادر إلى هدايته، بل إلى نجدته، وكلما انقطعت السبل بالعاشق هتف به المعشوق - كأنه هو العاشق - يشد من أزره، ويحثّه، ويفتح له الثغرة الواحدة الوحيدة إلى طريق اللقاء.

فما خصائص هذا المعشوق؟

يمكن أن نجد له خصائص عدة - هل هى أوصاف أم جواهر الذات؟ - منها أنه على رغم أنثويته، أو بسبب من ذلك، فهو أزلىّ، وهو لا مرئىّ، يتخايل بالرؤيا، ويفصح عن أول حروف اسمه لكنه لا يسلم نفسه قط، يستحيل الإمساك به، كأنما يستحيل إدراكه، وهو إلى جانب أزليته دهرىّ، يظهر ويتجلى ويختفى ولكنه لا ينقضى أبدا ولا يفنى، وهو سحرى أيضا، تحوطه رقية الرقم سبعة، وهو - على حياته الغامرة - كأنما يقع وراء الحياة والموت، لا نهائى يتحدى الفناء، حبه - بل مجرد مرآه - له سطوة تكاد تكون قاتلة، ضوءه يعشى البصر:

«امرأة لا أحد غيره يراها» (ص ١٤).

«ظهر مع بداية الخلق، وكما يظهر فجأة يختفى فجأة كأن لم يوجد من قبل» (ص ١٤).

«لا نهائية الزمن وتحدى الفناء» (ص ١٧).

انظر وصف أو ترنيمة الأميرة التى يستهل بها الكتاب (ص١٨) تجد أنشودة صوفية فى حب هذا المعشوق الذى يقارب المطلق، بل هو مطلق، كامل الوجود.

ومن البداية، سوف أغامر بأن أطرح تصوراً أراه لب التأويل فى هذا العمل، وهو فى الوقت نفسه شعار الكتاب وأصل إلهامه: «لا يكتمل العشق إلا إذا قال العاشق للمعشوق: يا أنا» للسرى السقطى. إن الاتحاد بين العاشق والمعشوق، هنا، ليس اتحادا بين طرفين بل اتحاد بين أطراف شتى وعدة تكون واحدا، كأنما يذكرنا ذلك بالأرابيسك الخرطى القديم فى الحرفة - التى هى غاية فى الفن - بين تلك القطع الخشبية ذات الجوانب المختلفة الأشكال إذ تتداخل معا، فيحكم تداخلها حتى لا تكاد ترى - ولا يكاد يوجد - ذلك الشق الرفيع الذى يفصل بينها، ويدمجها معا.

فما هذه الأطراف العدة بين عاشقٍ ومعشوق؟

فى تصورى أنها على التوالى: العاشق السارد الكاتب ثم المخطوط المكتوب ثم الأميرة التى تعمر ذلك المخطوط المكتوب، ثم هو تلك القوة الكونية اللانهائية التى تجسدها أو تتجسد فى العاشق والمكتوب والمرأة الأميرة معاً.

ذلك هو المسعى الذى يفضى إلى نشوة حلاجية وحلولية.

إن للمعشوق هنا ثلاث طبقات للمعنى - على الأقل - السارد المريد العاشق، والمسرود المخطوط، والمرأة التى هى تفرد مطلق وكمال لم يشبه ولا يمكن أن يشوبه نقصان.

«٥ع حكاياتك تقودك هناك.. بهذا وحده تهزم عدمك» (ص ٧٩)

إن تيمة - أو موضوعة - الحرف، والمخطوط، والكتابة، فضلا عن أنها لب الحكى، أو حبكة السرد، أو مثار التشويق فى مسيرة البحث عن المخطوط - البحث عن صاحبة المخطوط - هى تيمة محورية بأكثر من معنى، كأنما العاشق يضع «الكتابة - الحكاية» موضع الإيمان، وهو ليس إيمان العجائز بل إيمان القابض على الجمر:

«لا عاصم لى الآن سوى التذكر، علنى ألملم نثاراتى. أقبض على حكاياتى قبضى على جمر متقد وحكاياتى فصلتها الأميرة فى المخطوط، لكن أحداً غيرى وغيرها لا يعلم عنها شيئا» (ص ٦٠).

وسوف نجد فى النهاية أن اسم الأميرة التى لا يكاد يخاط باسمها، أو باسميها «المعلن والخفى»، يبدأ بحرف الميم الذى ترقص الأفلاك حوله، ويتخايل للعاشق عن كثب من نهاية بحثـه ـ الذى لن ينتـهى أبداً ويضئ له هذا الحرف لا فى رقصة كونية فحسب، بل هو أيضا فى ذروة تلك الجوهرة المشعة من عقيق غير أرضى، صخرة الأحلام.

«حرف الميم مرسوما أمامى، مالئًا الأفق، لا شئ غيره، حرفا واحدا متوحداً بنفسه، مكتفيا بذاته، دائرته تشبه رحما عميقا هائلا، حيًا ونابضاً» (ص ٧٧).

هل الميم هى ميم المصدر، فى المحبة، فى المبتدأ وفى المنتهى، أم هى ميم الجوهر فى «المرأة» مبتدأ، والرحم منتهى، أم لعلها ميم مصر كما ذهبت إلى ذلك اعتدال عثمان، إذ أولت عملية البحث هنا بأنه بعث لذاكرة جماعية نالها التمزق، أم هى فى النهاية ميم «المطلق» فى ذلك كله.

لاشك أن للحروف فى التراث العربى ـ الصوفى منه على الأخص ـ مكانة كبيرة. ألم يقل لنا الشيخ الإمام ابن عربى «إن الحروف أئمـة الألفـاظ.. دارت بهـا الأفلاك فى ملكوته..».

وعند ابن عربى أن حرف الميم ينتمى إلى الفلك الذى وجدت عنه الأرض. فهل هى أس ورسيس راسخ؟ وعنده أيضا أن الميم هى الحرف الواحد الوحيد من «المرتبة الثانية» أى «المرتبة للإنسان، وهو أكمل المكلفين وجوداً وأعمه وأتمه خلقا وأقومه». وهو يقطر رؤيته لحرف الميم على النحو التالى:

«الميم كالنون إن حققت سرهما
فى غاية الكون عيناً والبدايات
فالنون للحق والميم الكريمة لى
بدء لبدء وغايات لغايات
فبرزخ النون روح فى معارفه
وبرزخ الميم رب فى البريات»

وهو «يتميز فى الخاصة والخلاصة وصفاء الخلاصة»، لكنه عند ابن عربى «سلطانه الإنسان»، لكنه مع ذلك كامل مقدس مفرد مؤنس (الفتوحات المكية، السفر الأول، طبعة الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ٣٢٢).

أما عند الخليل بن أحمد الفراهيدى، فإن الميم معناه الخمر، وهو يستشهد بالفند الزنانى و «أمزج الميم بماء المطر» فانظر نشوة الخمر التى تشارف الخمر الصوفية، وهى مقدسة ومفردة ومؤنسة وكاملة.

أما فى رواية أخرى، فإن الميم هو البرسام ـ والبرسام التهاب فى الغشاء المحيط بالرئة ـ فنحن إذن بإزاء داء مخامر موجع. ولكن الميم، مع ذلك، من الحروف الروحانية عند أحمد بن محمد الرازى. ولعل مما له دلالة أيضا، أن الميم هو الحرف الذى تكرر أكثر ما تكرر فى أوائل السور القرآنية، فهو الحرف الذى جاء سبع عشرة مرة (انظر «ثلاثة كتب فى الحروف»، مكتبة الخانجى ١٩٨٢، ص ٤٤ و ١٣٩ و ١٤٠ و ١٤٢ و ١٤٧ و ١٥٧).

إن الحكاية ـ وهى مخطوط ومطبوع سواءً ـ أى الحرف أو الكتابة، أساسية فى هذا المسعى كله، فلا ننسى أن الحكاية هى خلاص العاشق، بذلك هتف به صوت المعشوق، وبذلك كانت نجاته من يد العفريت الهائل الذى يحرس جبل الحكايات، الحكاية المتفردة التى لا يعرفها غير العاشق، فهى غير متكررة، ولكنها أيضا غير منتهية.

ولكن عقيدة الخلاص بالكتابة ـ أو بالحكاية ـ وحدها عقيدة واهية مالم تكن الكتابة ـ أو الحكاية ـ هى نفسها مسعى إلى الميم، أياكان هذا الميم، فليكن هو ميم المعيش فى الواقع، أو ميم المرأة الكلية الجمال، أو ميم المطلق المتجاوز معنى الفناء، أو فليكن الحرف الأول من اسم غير قابل للإدراك، اسم مستحيل يجمع هذه الأقطاب كلها ويوحدها وحدة قطع العاشق والمعشوق التى تكون فى حد ذاتها لا نهائية التشكيل.

إحدى التيمات الأساسية فى هذا التشكيل الجميل وهو ـ كما لا أحتاج أن أقول، وأظل أقول بلا نهاية ـ

تشكيل لا انفصال له عن رؤياه (هانحن فى مملكة الاتحاد - التداغم غير المصمت غير الأحادى غير القالبى) هى «تيمة المعرفة»، أو على الأدق السعى إلى المعرفة.

والمعرفة هنا لها جانبان: فهى معرفة قاتلة؛ إذ إن من يقرأ هذا المخطوط يموت:

«صفحاته صنعت من سم قاتل يتسلل إلى الدم بمجرد النظر إلى الكلام المكتوب بماء الزعفران مخلوطا بالسمّ.. لا يعرف ترياقه إلا صانعه، ما اطلع عليه أحد وصلح للحياة مرّة أخرى» (ص١٥).

التوقيع (على المخطوط) كتب على شكل طرة: «المقتول بحبكم» (ص ١٧).

أما المعرفة القاتلة، فهى تيمة أساسية فى تراث الإنسانية، لا ننسى أن آدم حكم عليه بالنفى من الجنة حينما أكل من ثمرة شجرة المعرفة، وفقا للتوراة، وأن أوديب فقد بصره ونفى من الأرض جزاءً وفاقا لمعرفته بإثمه المخوف، فلا خلاص من إثم المعرفة إلا بالفداء، أو بالكفارة، تلك تيمة راسخة رسوخ الزمن. ومع ذلك، فإن السعى إلى المعرفة - أيا كان الثمن - سعى لا يفارق الإنسان، بل كأنه مقوم للجوهر الإنسانى ذاته، لا يملك إنسان إلا أن يندفع فى سبيله من غير حسبان للعاقبة.

ولكن المعرفة لها جانب آخر، هو الجانب اللدنى، المسبق، المطلق.

«فكأنى جئت هنا من قبل. أعرف ما سوف أفعله، الخطوة القادمة وكيف أخطوها وإلام تفضى بى» (ص ٦٥).

فى هذا الكتاب - وهذا المخطوط - على السواء سعى إلى المعرفة، وسؤال متصل عن تحقق المعرفة، فى الوقت نفسه الذى تصاغ فيه المعرفة كأنما هى مصوغة من قبل، كأنما هى كامنة فى دخيلة العاشق يكشفها ولا يخلقها، ولايوجدها من عدم، بل يستخرجها من عمق باطن فيه، كأنما المعرفة - العشق - المطلق كينونة كامنة فى دخيلة الإنسان.

التيمة الثالثة المحورية التى يدور حولها الكتاب - المخطوط هى فيما هو واضح تيمة «الاسم المفقود»، الاسم الذى هو بديل الجسم، أو قرينه، الاسم الممزق أشلاء والذى ينطلق العاشق ليجمع شتاته ويرأب صدوعه ويعيده خلقا سويا.

أليس البحث عن تجميع الاسم هو نفسه البحث عن المعرفة؟

ألا يحفز هذا البحث المزدوج عشق لا نهائى؟

تيمة الاسم المفقود، أو الجسم الممزق أشلاء، لا يعيده إلى كماله إلا الحب، أو قبلة الحب: «وقد اخترتك لى، لتلم أشلائى وتعيد لى اسمى، فأنا موعود بك» «وأنت لى مثلما أنا لك.. باسمى سوف أهبك نفسى» (ص ٢٠) هى نفسها تيمة إيزيس وأوزيريس العريقة، وتيمة الأميرة النائمة التى لاتعيدها من سباتها إلا قبلة العاشق.

الخصائص الأسلوبية فى كتاب (العاشق والمعشوق) تستحق الالتفات إليها، وهل ثم فاصل بين تلك الخصائص وقرائنها الرؤيوية؟

أول ما يلفت النظر هنا نضج فى اللغة وتمكن منها ومقدرة عليها - لعلها لم تكن موفورة فى الكتب السابقة - وهى فى تصورى نتيجة ومواكبة فى الوقت نفسه لنضج فى العالم النضى لهذا الكاتب، وتمكنٍ من رؤاه.

والأمر الثانى هو تفرد هذه الخصائص أو فرادتها، مهما بدا للوهلة الأولى المتعجلة من تشابه أو تراسل بين طريقة لف الجملة، وتركيب العبارة، مع طرائق كتاب معروفين مثل يحيى الطاهر عبد الله أو جمال الغيطانى، إلا أن المسألة هنا ليست مجرد الشبه الظاهرى، بل ما تحمله اللغة ودوالها من شحنة أو ما تفتحه من آفاق، فليس الأمر هنا بعثًا لرؤية تاريخية أو إيحاء بشفرات أسطورية، بل الأمر عند خيرى عبدالجواد عالم سحرى - وليس أسطوريًا - تلعب فيه الفانتازيا المستلهمة من الخرافة الشعبية دورًا أساسيا، إن شطحات التهاويل أو التخاييل هنا ليست مستوحاة من التاريخ بل مستلهمة من سحرية الخرافة الشعبية، ومن ثم فلا محل عندى لمقارنة هذا الكاتب بكتاب آخرين لهم إسهامهم المميز ومكانتهم بل ريادتهم التى لاشك فيها، مثل هذه المقارنة غير مثمرة دلاليًا.

يعتمد الكاتب هنا اعتمادا أساسيا على الصور الشعبية أولا، ثم على الحكايات الشعبية ثانيا.

أما الصور الشعبية، فمنها الإشارات ـ خطفًا أو إيماء ـ إلى حيوان المينود (ص ١٦) مما أثار عندى سؤالا لا أعرف إجابته على وجه التحقيق، فهل هذا الحيوان الذى جاء فى المأثور العربى له علاقة بالمينادات Maenads الإغريقية، وهن نساء الشمل والنشوات الباخوسية اللاتى كانت عربدتهن الجامحة تنتهى بتمزيق الأشلاء واجتزاز الرءوس واجتثاث المخاصى؟

ومن تلك الصـور المأثورة الشـعبـان الطائر (ص ٣٠) والهاتف الذى يجىء صوته ولا ترى صورته (ص ٣٦) ومدينة الأبواب الذهبيـة المرصودة (ص ١٤)، وغيـرها كـثيـر من إشارات إلى تلك «الأيقونات» الثابتة الساكنة فى الوجدان.

أما الحـكايات الشعبية، فـهى التى يرويها ـ أو يعيد روايتها ـ ديناميا هذه المرة، بكل حركيتها، مثل حكاية السبع بنات والفتيان السبعة، وحكاية ملك البحر واستوضائه بالطعام، وحكاية الجنى الذى يسأل سؤالا ـ كأنه سؤال أوديب ـ تتوقف عليه الحياة والموت (ص ٤٨)، وقصة يوسف وزليخا فى صياغتها الشعبية (ص ٥١) وحكاية الشيخ الذى يستحيل طائرا عملاقا (ص ٤٣ و ص ٥٢) وحكاية العاشق وعاشقته العذريين اللذين يتحولان إلى شجر (ص ٧٤) وحكاية الطائر الذهبى (ص ٧٤). بل الحال أن خيرى عبدالجواد يغرف من رصيد هذه الحكايات غرفا، أو يعب منها عبا، بلا تورع وبنهم ظامئ ومستمتع إلى آخر حدود الاستمتاع، وهو فى بعض منها يحيلها إلى مواطنها الأصلية، كـما يقول. فى (ألف ليلة وليلة) وفى (سيرة سيف بن ذى يزن) [ص ٨٢ و٨٣]. وفى بعضها الآخر لا يدلنا صراحة على مصادرها، وفى بعض ثالث يولد منها تخريجات خاصة به ويعيد منها تشكيلات أو كولاجات مصنوعة بقوة الخيال. ذلك كله مما يقتضى دراسة نصية أتمنى لو أفرغ لها باحث أو باحثون جهدًا هى جديرة به.

ومن ذلك أيضا غوايته بالعمارة الخرافية، كما جاء فى وصف مدينة الدبابين (ص ٦٩)، أو غوايته بالجغرافيا الخرافية كـما جاء فى وصفه للمدينة التى تقع وراء بحر الظلمة وجبال قاف (ص ٤٦) وفى وصف رحلات العاشق الذى يذكرنا بسندباد معاصر واقعى ومغمور فى لجج الخيال معا. لكن، مع هذا الانسياق وراء الصور والحكايات الخرافية، إلا أنه معنى بالدقة فى تفصيلات ما يبتعثه لنا دقّة تكاد أن تكون محفوظية أو بلزاكية، من ذلك مثلا وصفه للشيخ الجليل الذى ما يفتأ يتردد ظهوره فى تجليات مختلفة:

«لاشىء يدل على بقائه حيا سوى صعود صدره وهبوطه، واهتزاز شعر لحيته ورأسه كلما أخذ نفسا ورده.. عيناه رماديتان واسعتان حولهما بياض غامق مشرب بصفرة، بينما الشعيرات الدقيقة المحمرة بدت كشرنقة» (ص ٣١).

أو فى وصف قرينة المعشوقة التى اسمها مرّة الأرض ومرّة عنقاء:

«الوجه المدور، المختوم بطابع حسنه أسفل الذقن، البـيـاض الذى يشف عـمـا خلفـه.. العـينين الواسعتين بسوادهما الرائق، شعرها فاحم السواد المنطرح خلف ظهرها وافر الطول والدسـامـة، نعـومـتـه تكاد ترى، الجـسـد الفـارع مـحكم البناء...إلخ» (ص ٦٦).

*

وعلى سبيل الاستطراد، فإن الشيخ الجليل أو الحكيم وهو ما يذكرنا بالنمط الرئيسى عند يونغ والقرينة التى تتجلى فيها المعشوقة وهى تذكرنا بـ «الكا» ـ أو القرين ـ فى المعتقد المصرى القـديم والحديث على السواء، همـا شـفـرتان أسطوريتان، وليستا مجرد صور خرافية، فالفرق أو أحد الفـروق، بين الأسطورة والخرافة هو أن الأسطورة رمز له دور اجتمـاعى حينا ونفسى فى الوقت نفسه أو طقسى ودينى حينًا، أما الخرافة فهى التمثيل الشعبى للخيال أو التوهمات التى ليس لهـا ـ بالضـرورة ـ مـعادل دلالى على المسـتـوى الاجتماعى الطقسى أو الدينى.

*

من الخصائص الأسلوبية أيضا عند خيرى عبدالجواد، استخدامه الموفق، فى الغالبية الغالبة من الحالات، التعابير الشعبية، انظر مثلا «تطلق مدفعك وتهدم القلعة» وهو تعبير مأثور وجميل عن فعل الجنس، وانظر استخدامه العبارات الشعبية استخداما متواترا فى «أفضها سيرة» ، «اللمة على إفطار» ، «مناهدة مع الزبائن»، «أتقلى على الجمر» ، «المحايلة ويحايل» بمعنى الاسترضاء، «كادت روحى تطلع»، «لا أعرف له طريق جرة»؛ «عملت نفسى أتفرج» ، «نزل على سهم الله» ، «أقع فى عرضه وفى طوله» ، «الشيخ يدعونى للصحيان» ، «نفد صبرى وزهقت» ، «يبخ ألوان الطيف السبعة» ، «كسوف بنت بنوت» ، «شدت حيلى»، «ذؤابات لحيته محدوفة على صدره». أما الاستخدام الوحيد الذى أحسست أنه نشاز وأنه يصدمنى فهو عبارة «أخذت أبحلق فى الكلمات المحفورة أمامى على البطن الذى بدا تكوره واضحا.. كانت السطور تتبدل الآن على صفحة الجسد الأبيض...» (ص ٩٤ و ٩٥) فهذه الكلمة النشاز تأتى فى ذروة الكتاب وقمة تألقه، حيث تتبدى وحدة المخطوط والمعشوق فى فقرة شعريتها عالية ومحكمة وجميلة حقا: «آن للعاشق المجد الأوب إلى معشوقه ليكتمل به». .. وقد أخذ على الكاتب استخدامه الجملة الفعلية ثم العطف عليها بجملة اسمية، والحال أن واو العطف هنا ليست إلا واوا زائدة، وأن الجملة الاسمية، بعد الجملة الفعلية، إنما تبدأ من جديد، بحقها الخاص، وهى ليست معطوفة على ما سبقها، وإنما هى عرف الحكائين، شعبيين وغير شعبيين، فى استخدام هذا الحرف عند مفتتح كلام جيد.

ولعلنى، على خلاف الكتب السابقة، لم أجد الا خطأ واحداً أو اثنين فى اللغة هو استخدامه كلمة نعس بدلا من نعاس، إلا إذا اعتبرنا أنه يأخذ بتنويعة عامية أو شعبية للكلمة بدلا من أن يأخذ بالأصل الفصيح، وعندما قال «أفكر بوجود المخطوط»، فلعله هنا خطأ مطبعى. وفيما عدا ذلك، فإن للعبارة عنده قوة أسر بل متانة شكيمة، مع أنه يستخدم اللغة المحكية فى كتب التراث الشعبى استخداماً حرا، أو يستخدمها ـ كما قلت مرة ـ بحرية مخيفة.

ولذلك، عنيت بإبراز هذه السمات اللغوية، لأن الكتاب بحث فى اللغة والكاتب معنى بلاشك باللغة، ولذلك فإن بعض لفات الجمل تسترعى الانتباه مثل استخدامه صيغة التجهيل فى مقام التعريف، وهى صيغة كان يشغف بها بعض الكتاب القدامى، مثال ذلك أن يقول: «رغم إجماع بأن أحدا لم يره رؤية عين» (ص ١٤) فلا يسوغ أن يوجد أكثر من «إجماع»، أى أن الإجماع ليس من قبيل النكرة بل من ضروراته التعريف؛ وهو ما يتردد عنده فى أكثر من موضع.

على أن أهم سمات أو خصائص الأسلوب فى هذا الكتاب هو منهج الحكاية التى تتولد عنها حكاية و تتولد عن هذه حكاية ثالثة وهكذا إلى ما يخيل إلينا فيما غير نهاية. وهو منهج (ألف ليلة وليلة) كما هو مشهور، وهو أيضا منهج التدوير والتعشيق فى المنمنمات والأرابيسك والعمارة العربية، ومنهج الصورة الفرعونية المتكررة على ورق البردى أو جدران المعابد، صورةً وراء صورة إلى ما يشبه اللانهاية، مع تحوير طفيف مرة، أو بالتطابق التام مرة، فهذه أسلوبياً مقاربة للانهائى مضمونياً.

ذلك المنهج هو نفسه منهج المتاهة التى جاء ذكرها فى وصف المخطوط المعشوق موضع البحث وغاية الشوق والعشق، وهى المتاهة التى تتردد فى داخل الحكايات؛ إذ يخرج العاشق الباحث الرحالة من باب إلى بابٌ، من مغارة إلى مغارة، من ممر إلى ممر، من طريق إلى طريق، فى حكايات هى نفسها متاهات وممرات متشابكة ومتلاحقة، متواشجة ومتعاقبة، فكأنما الأسلوب أو المنهج هو نفسه المضمون أو الموضوع، وذلك هو نفسه ما يحدث فى كتاب مثل (ألف ليلة وليلة) وغيره من كتب العجائب والرحلات، كأنه «السراديب الوهمية التى حفرها الفراعنة لتضليل من يبحث عن الكنز» (ص ١٧)، أم أن الحال هو أن السير فى هذه الممرات، وعبور هذه المتاهات، وخوض هذه الغمرات، هو نفسه الكنز، وليس كنز إلا فى عملية البحث والنشدان؟

أظن ذلك هو جوهر العشق؛ ليس جوهر العشق هو الوصول بل الشوق، وليس جوهر الكتابة ـ أو المخطوط ـ هو طى الصفحة الأخيرة، بل هو السؤال بلا انتهاء.

ولعل الخصيصة الأخيرة فى لغة خيرى عبدالجواد ـ وفى رؤيته ـ هو تجاور اللغات أو تعاقبها، مما يعنى بالضرورة تجاور الرؤى أو تعاقبها، أو على الأصح تفاعلها.

فالاستخدامات الشعبية أو العامية المعاصرة ـ كما رأينا أمثلة منها ـ تجاورها أو تتفاعل معها استخدامات المأثور الحكى الشعبى كما نراها فى كتب الحكايات والسير، وأمثلتها فى الكتاب لا تكاد يكون لها حصر، ولنأخذ منها مثالا، عفو الاختيار أو دون تعمد للاختيار فنجد:

«رأيت عفريتًا واقفا أمامى.. طويلا كصارى مركب، عيناه تقدحان شررا، مد يده فأمسكنى من وسطى فأخذت أرفص الهواء بقدمى وقد أصابنى الذهول مما أنا فيه، فلو أنه جلد بى الأرض لاختلط بعضى وانهد أساسى وفرعى، ثم إنه قربنى من وجهه فكدت أفارق، من خلقته، وابتدرنى بصوت كالرعد إذا قصف: ما الذى أتى بك إلى هنا أيها الإنسى، فقد سعيت إلى حتفك بقدميك، اختر ميتتك بنفسك فهذا لابد منه.. إلخ» (ص ٨١).

ونلاحظ على الفور قوالب الحكى المأثورة لا يكاد يلحقها إلا أهون تغيير. ولكن ما ينقذ الحكى هنا ـ أى ما ينقذ الكتابة ـ هو تعاقب الفصيح المعاصر بعد العامى المعاصر، وبعد المأثور الشعبى. ولنختر أيضا دون عمد إلى الاختيار فقرة تصف تلك القرينة للمعشوقة:

«حديثها معى، توقى للقرب منها والتمسح بها، رنوى إليها كلما غدت أو راحت، تأمل جسدها الفياض المترع بالأسرار، إدمانى النظر فى بحر أنوثتها الطاغية المشعة، مرتفعاتها وهضابها وسفوحها، أسوارها محكمة التشييد، انجذابى فى محيطها ودورانى فى فلكها غير المرئى، فى حديثها ترياق من ألم الصبابة ومحنة الوجد المشبوب، صوتها وشيش بحر يسكن ودعة، سكوتها وحشة ليل أبدى لا يحتمل.. إلخ.» (ص ٧٣).

فهذه كلها مفردات ومجازات حديثة وحداثية، شعريتها معاصرة وطليعية، وليس الأمر أمر مفردة هنا أو هناك، بل هى رؤى تتمازج وتتوحد وتتفارق وتتداغم، فى سعى متصل للتعشيق والتوحيد.

وما دمنا قد عرفنا شيئا من وصف هذه القرينة ـ أو هذا التجلى الأرضى للأميرة المعشوقة غير القابلة للرؤية ـ فقد عرفنا أن من أسمائها «الأرض»، أى الظهور الأرضى لما هو غير أرضى، لكن من أسمائها أيضا «عنقاء»، والعنقاء هى إحدى المستحيلات، وهى أيضا الطائر الخرافى الذى يتجدد من رماد حريقه، ويبعث من جديد فى ضرام الحريق.

*

ولعل من طرائق اتحاد وتفارق الأسلوب والمضمون، أو التشكيل والتأويل، ما نجده فى طريقة ونهج بناء الرواية: ونستدل على هذه الطريقة من عناوين الفصول. الفصل الأول: «حكاية الأميرة وكيف يتم عشقها على الوصف وما جرى بعد ذلك من غريب الكلام وأمور العشق والغرام»، وهو من ثلاث عشرة صفحة.

الفصل الثانى: «حكاية شيخ الجبل والتابوت والإخوة الثلاثة وكيف فرقت بينهم تصاريف الزمان». وهنا يتصاعد الكم، والنغم إلى ثلاث وعشرين صفحة، تنقسم إلى ثلاثة فروع:

أ ـ شيخ الجبل.

ب ـ حكاية شيخ الجبل مع بائع الكلام.

جـ ـ حكاية الطحان والعفريت والجاريتين.

أما الفصل الثالث، فكأنما هو فاصل «إنترميتمو» موسيقى من سبع صفحات، «حكاية الشيخ وما جرى له مع التوابيت كذا ذكر بعض ملوك حمير وعجائب صنعتهم». حتى نصل إلى ذروة جبل الحكايات ونصعد إلى ما قلته فى الفصل الرابع الذى يتكون من ثلاثين صفحة ـ أى ما يكاد يقارب حجم الفصل الأول والثانى معا، ويطابق حجم الفصل الثانى والثالث معا: وهو «حكاية الدبابين وفيها ذكر صخرة الأحلام كذا بيت الأحزان وهى بداية حديث الدنو فانتبه»، مقسمةً هذه المرة الى أربعة فروع.

أ ـ فى وصف المدينة وسبب عمارتها وهلاكها.

ب ـ صخرة الأحلام.

جـ ـ جبل الحكايات.

د ـ بيت الأحزان.

إن تقسيم أو توزيع النغمات ـ كما وكيفا ـ يكاد يتفق وتصاعد دفعة البحث وتسارع إيقاع المسعى: ثلاث عشرة صفحة للمقدمة أو البرليد Prelude ثم ثلاث وعشرين صفحة بثلاثة تفريعات للحركة الأولى، ثم فاصلة من سبع صفحات، وأخيرا ذروة العمل وجسده المتصاعد المتكاثف النغمات معًا فى ثلاثين صفحة مقسمة إلى أربعة تفريعات تنتهى بالنغمة التى بدأ بها الكتاب كله ولكنها معكوسة كأنها الصدى أو انعكاس المرآة: العاشق والمعشوق، المعشوق والعاشق يقولان لأحدهما الآخر: «يا أنا».

وعندما أجد فى الفصل الأخير، بتفريعاته الأربعة، كثافة معينة، وإيقاعا متسارعا، فإننى أجد أيضا مصداقا لما تأولته منذ البداية: أن أحد تجليات المعشوق هو الكتابة نفسها، المخطوط نفسه الذى يتجلى على البطن المدور وعلى الجسد البض، وهو قوة الخيال.

إن جفاف ينبوع الخيال هو الهلاك والدمار بعينه. الخيال هو الذى يحول الأحزان إلى مسرات ومباهج، هو الذى يولد الحياة، هو الذى يغير اسم «حزينة» إلى عنقاء النار المولودة من اللهب متجددة لألف عام.

وفى هذا الفصل نبوءة، أو نذير بأن سقوط الخيال هو سقوط الهوية وحلول الخراب بل الدثور، وأن بعث الخيال هو تولد الحياة من جديد.

ولكنى، مع ذلك، أجد أن الفصل الأخير جميل فى حد ذاته، ولكنه مقطوع الصلة بسائر الفصول، مثل مدينة لاوصول إليها من أى طريق، تقع وراء بحر الظلمة وجبال قاف، تقع وراء جبل الحكايات، السبيل الوحيد هو الشق الرفيع الذى لا يشقه إلا صاحب الحكايات، صاحب الخيال.

نهايات الكتاب، هنا، هى شطحات التهاويل المتلاحقة والتخاييل النابعة حقا من عالم المأثور الشعبى، فهل لها علاقة حقيقية بجوهر الكتاب الذى رأيناه سعيا وشوقا صوفيا وشعريا إلى المرأة ـ المحبة ـ المطلق؟ وسعيا إلى تحقيق عشق يكاد يكون مستحيلا؟

إن هذا الكتاب ليس مجرّد سياحة فى الفولكلور ـ على أن فى هذه السياحة متعة لا تضاهى ـ فأى بناء هنا؟ إن لم يكن مجرد البناء الطولى الممتد على هيئة مسيرة من لغز إلى لغز، ومن عقبة إلى عقبة كأداء؟

هل هو بالفعل يضارع ويتساوق مع بنايات جبل الحكايات الأخير فى قلب حكايات الكتاب، هى بنايات مائلة فى الفراغ، معلقة بلا سلالم ولا وصول، متقاربة الأشكال والخامات: «بعضها بنى بالطوب اللبن، البعض الآخر بنى من معدن لامع، أما أشكالها فهرمية ورباعية وسداسية ومخروطية» (ص ٨٤). ألم نقل منذ قليل عن تجاور وتعاقب اللغى والرؤى شكلا ومضمونا بلا افتراق ومن غير أحادية القالب المصمت المسكوك؟

آن لى أيضا أن أصل إلى خاتمة هذا التطواف حول تيمات الاتحاد، وإثم المعرفة، والبحث عن اسم هو جسم ممزق مفقود، وحول الصور والحكايات الشعبية، وتجاور أو تعاقب الرؤى واللغات، وحول البنية التى هى فى الوقت نفسه تشكيل وتأويل، ولكن ـ كما يحدث فى نهاية هذا الكتاب البديع ـ ما من خاتمة حقا، بل إن الخطوة الأخيرة كأنها تستغرق الأبد من جديد، واللانهائية مهما بدا الاكتمال قريبا قد آن به الأوان، فكأنما نبدأ من جديد تلك السياحة الصوفية الشعرية التى تلهب الخيال، وتضئ الوجدان، وتؤرث الأشواق إلى المستحيل.

* استخدمنا كلمة «الاتحاد» بدلا من كلمة «التوحد»، لارتباط الكلمة الأخيرة بعلاقة الذات بنفسها، وليس بآخر.

□ رسالة جامعية

تحليل سيميوطيقى

لرواية اللجنة لصنع الله إبراهيم

تشييد مسار الدلالة*

عبد المجيد نوسى

يهدف هذا العمل ـ كما يشير إلى ذلك عنوان الأطروحة: «تحليل سيميوطيقى لرواية اللجنة، تشييد مسار الدلالة» إلى تحقيق عنصرين تتفرع عنهما مجموعة قضايا جزئية:

ـ يكمن الأول فى تحليل الخطاب الروائى العربى من خلال نموذج محدد هو رواية (اللجنة)، للروائى المصرى صنع الله إبراهيم، بما تثيره مسألة الكتابة عند هذا الروائى من أسئلة حول شكل الكتابة الروائية ووظائفها.

ـ يكمن الثانى فى محاولة استثمار المقترحات النظرية للسيميوطيقا السردية، بوصفها نظرية تبحث فى شروط تحقق الدلالة على مستوى الخطابات السردية، وتقوم على المستوى الإجرائى على مستويات متعالقة تمنحها صفة النظرية المنسجمة والمتماسكة.

(*) أطروحة لنيل دكتوراه الدولة تحت إشراف الدكتور محمد مفتاح. نوقشت بكلية الآداب ـ الرباط. جامعة محمد الخامس (٩٣ ـ ١٩٩٤)، أمام لجنة من الأساتذة: أحمد اليبورى رئيسا ـ محمد مفتاح مقررا ـ عبد المجيد الذكاف عضوا ـ المصطفى شاذلى عضوا. حصلت على درجة: حسن جدا مع التوصية بالطبع.

وقد قمنا بتقسيم العمل، فى تنظيمه العام، إلى مقدمة ومدخل وإلى ثلاثة أبواب، اتخذت العناوين التالية:

ـ الباب الأول: التنظيم العام للخطاب الروائى فى (اللجنة).

ـ الباب الثانى: التركيب السردى السطحى: الفعل، الدينامية.

ـ الباب الثالث: دلالة الفضاء، دلالة الخطاب الساخر.

يتكون كل باب من ثلاثة فصول، باستثناء الباب الثالث والأخير الذى يضم فصلين. وقد مهدنا لكل فصل بتحديد نظرى مركز للمفاهيم المستثمرة، وحاولنا أن يكون التحديد إشكاليا يعتنى بطرح الأسئلة؛ مثل تحديد مفهوم التشاكل، ومسألة التحويل والعلاقة بين مستويات المسار التوليدى، وموقع الفضاء داخل النظرية السيميوطيقية وعناصر الخطاب الساخر.

قمنا فى المدخل بمناقشة القضايا العامة التى يطرحها العمل أمام الباحث فى البداية؛ حيث تناولنا مسألة اختيار الموضوع، وناقشنا الإشكال، وحددنا طبيعة متن العمل، وأشرنا إلى اللغة الواصفة التى سيعتمدها البحث قاعدة للتحليل والدراسة.

الموضوع:

لقد انبثق التفكير فى إنجاز هذا العمل من فضاء الأسئلة التى راكمها بحثنا للسلك الثالث [١] حول نص روائى عربى هو (ألف ليلة وليلتان) لهانى الراهب. كان البحث يهدف إلى تحليل كيفية اشتغال عناصر الخطاب الروائى لتوليد الدلالة. وقد اعتمدت الخلفية النظرية لهذا العمل أدوات إجرائية اتسمت بالتعدد فى اعتمادها على مفاهيم السيميوطيقا السردية؛ مثل النموذج العاملى والتحليل المقوماتى ومفاهيم الشعرية البنيوية، والسرديات مثل مفاهيم دراسة الزمن عند جينيت. أفضى هذا النهج إلى سؤالين:

ـ هل يمكن تجاوز إشكال المزج بين مفاهيم تنتمى إلى مرجعيات نظرية مختلفة على مستوى تحليل الخطاب الروائى باستثمار النظرية السيميوطيقية فى انسجامها من خلال جل مستوياتها[٢] فى تعالقها، خاصة أن هذه النظرية تقدم مستويات متكاملة تنظم داخل المسار التوليدى للنظرية، مما يسمح باقتراح صيغة لتحليل الرواية سيميوطيقيا؟

ـ كيف يمكن أن تكون النظرية منفتحة وديناميــة لتحليل بعض الخصائص الفنية والشكلية المميزة للخطاب الروائى؛ مثل خطاب السخرية والهجاء الانتقادى والمفارقة اللغوية التى

تميز خطاب الرواية المحلل وتشكل جزءا من استراتيجية فى الكتابة وفى تشكيل الدلالة؟

إن هذه العناصر هى التى شكلت حوافز بالنسبة إلينا لتناول هذا الموضوع، إضافة إلى عنصرين لاحظناهما من خلال معايناتنا بناء النظرية السيميوطيقية والأعمال التى أنجزت فى ضوئها وبعض الدراسات النقدية حول الخطاب الروائى العربى:

ـ يتمثل الأول فى ضرورة طرح بعض الأسئلة حول صيغ استثمار سيميوطيقا السرد فى تحليل الخطاب الروائى العربى الذى يعتمد فى تكونه على عناصر متعددة؛ مثل خطاب السخرية وتفاعل الأصوات والمحاكاة الساخرة وحوار النصوص، خاصة أن الأسس النظرية والإبستمولوجية لهذه النظرية تجد جذورها فى تحليل الحكاية الشعبية، مثل دراسة بروب، والدرس اللسنى مثل دراسة تانيير فى التركيب، إضافة إلى المنطق والرياضيات بالنسبة إلى مفاهيم مثل المربع السيميائى والتشاكل[٣]، وقد صاغت أسسها النظرية باستيحاء بنى هذه الخطابات، كما ركزت فى دراستها على تحليل نصوص قصيرة مثل الحكاية الشعبية.

ـ يتجسد الثانى فى خصائص بعض الدراسات النقدية التى تحاول وصف تحولات الخطاب الروائى العربى الفنية والشكلية، دون الانطلاق من أسس محددة لقراءة تمظهرات التعبير المحقق للجدة على مستوى بنيات الخطاب الروائى، خاصة أن كل حديث عن الرواية لاستجلاء خصائصها يقتضى التطرق إلى تحليل المكونات البنائية للخطاب والانطلاق من أسس نظرية محددة.

إن هذه العناصر هى التى حددت علاقتنا الذاتية والموضوعية بالموضوع فى تحديده واختياره.

ـ الإشكال:

فمن هذا المنظور، حاولنا دراسة رواية (اللجنة)، وقد قادت دراستنا عناصر الإشكال العامة ممثلة:

١ ـ فى مقاربة شكل الدلالة بصفته مسألة جوهرية، بناء على أن العنصر المركزى الذى حددته السيميوطيقا السردية موضوعا علميا لها هو شكل المحتوى[٤]. وقد اقتضى هذا العنصر تشييد المسار العلائقى الذى يقيد شكل المعنى لتحليل علمى لشكل تمظهر الدلالة وتولدها، لأن المسار العلائقى يتحدد بصفته وصفا لشبكة العلاقات التى تميز مكونات الخطاب.

إن العلاقات التى تميز مستويات المسار التوليدى لنظرية السيميوطيقا السردية، تبين أهمية تشييد المسار العلائقى. فالعلاقات المميزة لبنية المربع السيميائى من منظور عمودى مثل التضاد والتناقض والتداخل، تمكن من إبراز تمفصلات المقومات السياقية فى علاقة بعضها وبعض. وهذه التمفصلات القائمة على الانزياحات الاختلافية تؤدى من منظور أفقى دينامى إلى نفى بعض المقومات وتأكيد بعضها الآخر؛ مما يبرز تحول الدلالة وتبلورها داخل الخطاب.

ويبرز الاهتمام بالبناء العلائقى البعد الدينامى للنظرية السيميوطيقية التى تنظر للعلاقة بوصفها إنتاجية بناء على اهتمامها بمسار العلاقات الفاعلة ضمن نسق ما. فهى تهتم بالمسار العلائقى على المستويين: المورفولوجى العميق والتركيب السطحى، مركزة على علاقة التفاعل بينهما. إن التفاعل هو الذى يخصص المستويين، وتبرزه عملية التحويل بوصفها تأويلا لعلاقات التضاد النوعى والتضاد الحرمانى إلى علاقات فقد وامتلاك على مستوى التركيب العاملى، وهى علاقات قادرة على إبراز انبثاق الدلالة وتمظهرها.

٢ ـ إن الاهتمام بشكل الدلالة لم يمنع التحليل من الوقوف عند استجلاء الخصائص الشكلية والفنية لخطاب الرواية. إن تحليل مكونات خطاب الرواية ـ استنادا إلى المفاهيم الإجرائية للسيميوطيقا ـ أبرز أن المظاهر الخطابية الموظفة، مثل بنية المحادثة والتواريخ الزمنية المخبوطة وأسماء أعلام الأماكن وأسماء الشخصيات المرجعية وازدواجية اللغة ولعبة الخطاب الساخر ومحاكاة النصوص محاكاة ساهرة وصيغ الهجاء الانتقادى، تمثل فى مجملها عناصر تمنح رواية اللجنة منزلة متميزة بين كتابات الخطاب الروائى المعاصر.

٣ ـ العنصر الثالث له بعد نظرى وإبستمولوجى، ويضم العلاقة بين المقاربة التحليلية والإجراء النظرى الذى تم استثماره. إن دراسة خطاب رواية تتميز بخاصية الخطابات المدمجة وبصور السخرية والمحاكاة الساخرة فى ضوء الآليات الإجرائية للمسار التوليدى، تمثل حافزا لطرح الأسئلة حول فعالية المنهج وإجرائيته.

منهج العمل:

إن وصف شروط تحقق الدلالة، يقتضى تحديد الأدوات الإجرائية؛ لأن الدلالة تعد على حد تعبير جريماس

تحويلا (٥)، تحويلا للغة داخل لغة أخرى. ويفترض التحويل بناء تقنيات للتحويل، وهى التى مثلتها اللغة الواصفة للسيميوطيقا السردية.

وقد استندنا فى تحديد الأدوات التى استثمرناها تحليليا على كل الأعمال التى شيدت النظرية، غير أن هناك نصوصا أساسية هى التى شكلت مرتكزات الاتجاه النظرى؛ لكونها رصدت فى تصورنا تطور النظرية وأبرزت الجهد النظرى لصياغة مستوياتها ومفاهيمها ضمن جسد متماسك، وسعت كذلك من منظور تحليلى إلى اختبار فعاليتها الإجرائية(٦). وقد ركزت هذه الدراسات على مفاهيم أساسية بالنسبة إلى النظرية؛ مثل العلاقة والحالة السردية فى مرحلة أولى ومفهوم التسريد الذى ركز على العملية. إن التسريد (Narrativisation) القائم على العمليات مثل النفى والتأكيد، يحيل إلى الدينامية التى تتمحور على مستوى البنية الأولية وتخترق التركيب السردى أيضا من خلال جدلية العوامل فى علاقتها بالبرامج السردية. كما انتهت إلى تحديد ما يمكن الاصطلاح عليه «بالنظرية المعيار» للسيميوطيقا السردية ممثلة فى «المسار التوليدى»(٧) (Parcours generatif) الذى يشكل النموذج المنظم لمستويات النظرية؛ من مستوى مفهومى قائم على العلاقات والعمليات إلى مستوى تركيبى قائم على الفعل التركيبى (Faire syn-taxique) إلى مستوى قائم على الصوغ الخطابى، مع مراعاة علاقات التوازى بين العملية والفعل من خلال مفهوم التحويل.

كما اعتمدنا على الدراسات الشارحة مثل دراسات بتيتو، والقارئة قراءة نقدية وإبستمولوجية للنظرية مثل دراسة ريكور، والدراسات التطبيقية والتحليلية مثل دراسات كورتيس(٨).

وقد أفضى هذا الاختيار المنهجى إلى تحديد توجهات البحث:

١ - إن الاعتماد على السيميوطيقا السردية جعل البحث يهتم بشكل المعنى(Forme du sens) وشروط تبلور وتحقق الدلالة. إن وصف خطاب رواية (اللجنة) فى ضوء مستويات المسار التوليدى، يسمح بتحليل المقومات الناتجة عن تحليل مكونات الخطاب الروائى. ويفضى تراكم هذه المقومات إلى قراءة شكل الدلالة بالمفهوم السيميوطيقى، ويتمثل فى تشييدها بوصفها معنى متمفصلا (Sens articulé)؛ أى قائما على العلاقات الاختلافية، انطلاقا من علاقة الانزياح الاختلافى المميزة للبنية الأولية إلى تمظهراتها على مستوى التركيب السردى؛ حيث يصبح التركيب مجالا لتجابه العوامل فى علاقتها بالمواضيع الحاملة لقيم ثمينة.

٢ - إن استناد التحليل إلى المنهج السيميوطيقى برمته، قادنا إلى محاولة القيام بتحليل شامل من الناحية المنهجية؛ حيث حللنا خطاب الرواية فى ضوء النموذج العام لسيميوطيقا السرد، محاولين استقصاء ما يتيحه النموذج لتحليل المكونات، بما فى ذلك ما كان يحلل فى ضوء شعرية المحكى أو السرديات أو الفينومينولوجيا، مثل الزمن عند جيرار جينيت(٩) أو المكان عند باشلار(١٠)، وقد اتضح ذلك من خلال تحديد السيميوطيقا لمفهومى القول أو القول المقول وعملية القول المقولة.

- المتن:

إن هذا الاختيار المنهجى قد حدد عنصرا آخر من عناصر البحث هو المتن، وتمثل فى متن موحد هو رواية (اللجنة)، وقد استدعت ذلك المتطلبات المنهجية والنظرية التالية:

١ - إن استثمار المسار التوليدى برمته يقتضى تحديد متن موحد مثل رواية (اللجنة). فالمتن الموحد يتيح أولا تحقيق الشمولية النظرية والمنهجية بتحليل خطاب الرواية فى ضوء المستويات الأساسية:

- المكون المورفولوجى (العلاقات والعمليات).

- التركيب السردى (العوامل والأفعال).

- التركيب الخطابى: الصوغ الخطابى لعناصر البنيات السيميائية - السردية.

- المستوى القيمى: يحيل إلى القيم السوسيوثقافية المرتبطة بمرجعية القيم، ولا يشكل نوعا من التجزئ فى التطبيق الذى يستند إلى تحليل مجموعة مكونات بنائية فى ضوء مفهوم واحد، وهو ما يمكن أن يفرضه تعدد عناصر المتن.

٢ - إن المتن الموحد يسمح بتحقيق هدف جوهرى هو التحليل الشامل والتفصيلى إلى جانب البناء العام لكل مكونات الخطاب الروائى؛ حيث ينظر إلى الخطاب فى أفقيته محللاً العلاقة بين المقاطع والمسارات التصويرية والأقوال. وقد اتضح ذلك فى التحليل التفصيلى لتشاكلات الخطاب التى تبرز توالد

المقاطع الخطابية لتخصيص التشاكل العام. إن هذا الإجراء لا يهتم فقط بالبناء العام، لكنه يلم بالجزئى وبتفاصيل الخطاب التى تكون وظيفية على مستوى الدلالة. ويحقق هذا التحليل مقاربة شكل الدلالة، كما يسهم فى وصف سمات الخطاب الفنية والشكلية.

٣ ـ إن استثمار مستويات النظرية فى شموليتها بما تقدمه من مفاهيم إجرائية يساعد ـ على المستوى الإبستمولوجى ـ على طرح الأسئلة حول الفعالية الإجرائية للنماذج التى تقدمها، ومدى شموليتها لوصف العينات وخصائص النصوص ومكوناتها.

يمكن أن نلاحظ، بناء على هذه العناصر، أن اختيار رواية (اللجنة) باعتبارها متنا يصبح ملائما ويستجيب لضرورة منهجية.

الباب الأول:

التنظيم العام للخطاب الروائى

أما الباب الأول، فقد خصصناه للتنظيم العام للخطاب الروائى، ووزعنا عناصره على ثلاثة فصول:

ـ انصب الاهتمام فى الفصل الأول على التقطيع. افتتحنا هذا الفصل بالتساؤل عن جدوى التقطيع لأنه من الإجراءات السيميوطيقية الممكنة، وقد ارتأينا وظيفيته؛ حيث ميزنا بين التقطيع الطبيعى الذى رسمه عامل التواصل لخطاب الرواية، و التقطيع القابل للتشييد اعتمادا على التعالق بين المقاطع، وهو التقطيع الذى يعد إجرائيا على المستوى المنهجى؛ لأنه مكن من بناء ثلاثة مواقع طبولوجية تختزل الفصول الستة التى حددها عامل التواصل، وهى مقاطع لا تتوخى تنظيم الخطاب وحسب، لكنها تلتحم مع دلالة الخطاب؛ حيث يرتبط كل مقطع بمقوم سياقى عام ومنسجم.

ـ وقمنا فى الفصل الثانى بتحليل الخطاب السردى على مستوى مكوناته ووظائفه الدلالية والإقناعية.

ـ مهدنا لهذا الفصل بتحديد نظرى لمفهوم الخطاب عند سيميوطيقا السرد بوصفه مبدأ منظما. يتخذ مفهوم الخطاب تحديدا إجرائيا يوافق التصور العام للمسار التوليدى للنظرية؛ حيث يمثل الخطاب (Discours) نتيجة التحويل الذى تخضع له البنيات السيميائية السردية بواسطة عملية الصوغ الخطابى.

وقد انصب الاهتمام تحليليا ـ استنادا إلى انسجام المفاهيم ـ على ما اصطلحت عليه السيميوطيقا السردية بعملية القول المقولة فى مقابل القول، أى القول المقول. وحللنا فى إطار هذا الفصل مجموعة عناصر:

ـ العنصر التحليلى الأول، وقفنا فيه عند الحكاية من خلال مفهومين: حكاية الأفعال والحكاية العميقة، مبرزين منظومة الأفعال فى التجلى السطحى لها دون تركيب الأفعال والتحولات.

ـ العنصر التحليلى الثانى، عرضنا فيه لأثر الزمنية من خلال مفهوم التجذير التاريخى، ويتحقق على مستوى الخطاب بدمج عملية القول لنوعين من المعينات:

ـ التبونيمات أو أسماء الأماكن والوحدات الدالة على المكان.

ـ المزمنات Chrononymes، وتشير إلى كل الوحدات التى تفيد الزمن بإشارتها إلى مدة زمنية.

يحقق التجذير التاريخى وظيفتين:

ـ تكمن الأولى فى تجذير (An-crage) خطاب الرواية زمانيا ومكانيا.

ـ تكمن الثانية فى تشكيل سمات سياق سوسيوثقافى يضيف أثر الحقيقة على خطاب رواية (اللجنة).

ـ أما العنصر التحليلى الثالث، فقد انصب على دراسة عوامل التواصل. ميزنا فيه عوامل التواصل التى تسهم فى الخطاب من عوامل السرد الفاعلة. وتطرقنا لمفاهيم القائل وعامل التواصل ومفهوم التفويض.

لاحظنا فى ضوء هذا العنصر أن الوجود السيميوطيقى لعامل التواصل يتعدد من خلال مقولة الضمير الشخصى ويؤشر على وظائف:

ـ منها ما يتعلق بإنجاز الأقوال.

ـ يتأطر بوصفه عاملا لعملية القول وعاملا للقول وعاملا من عوامل السرد.

ـ يقطع بالوظيفة التوجيهية.

إن مظاهر هذا الاختيار السردى تجعل منه جزءا من استراتيجية خطاب الرواية فى إنجاح عقد إخفاء الحقيقة، الرامى إلى إقناع عامل التواصل الثابت بأثر الحقيقة فى ما يقدمه من فضاء متخيل.

عرضنا فى العنصر الرابع لتحليل اللا اندماج الزمنى. وينجم على مستوى الخطاب عن محو معين ـ الآن ـ الدال على زمن عملية القول لتحديد لا ـ الآن من خلال معينات زمنية مضبوطة ومحددة (الستينيات) [كذا ـ المحرر] ومعينات خطابية لها دلالة زمنية .

- يحقق اللا- اندماج الزمني وظيفة دلالية تتمثل في تشكيل زمن لا مندمج يتسم بالإشراق في علاقته الاختلافية بدلالة الاندثار التي تميز زمن عملية القول.

- إن إدراج اللا- اندماج الزمني داخل الخطاب لمعينات زمنية تتحدد بوصفها ضوابط زمانية ومكانية وتاريخية، يؤسس علة مستوى خطاب الرواية أثر «الزمن الموضوعي».

وقد تركز الاهتمام على بنية التفاعل، وتستند على العقد المقالي أو عقد إخفاء الحقيقة الذي يرتبط بالبعد الإدراكي بوصفه نموا وتوسيعاً للمعرفة بين عاملي التواصل حول الخطاب وآلياته في الإقناع.

يهدف العقد المقالي إلى تأسيس اتفاق ائتماني بين القائل والمقول- له حول نظام إضفاء الحقيقة على الخطاب. وانخراط طرفي التواصل يعني أن عقد إخفاء الحقيقة يتوقف على الإسهام الاقتصائي للعاملين من خلال فعليهما الإدراكيين:

- يتمثل الأول في الفعل الإقناعي، وينبني على تكوين الاعتقاد بحقيقة الخطاب.

- أما الثاني، فيتمثل في الفعل التأويلي الذي ينجزه عامل التواصل الثاني للإقرار بهذه الحقيقة والاعتقاد فيها:

- إن السؤال الجوهري بالنسبة إلى نظامي الحقيقة هو: كيف يشتغل القائل ليظهر خطابه متسما بالحقيقة؟

وقد حللنا في ضوء بنية التفاعل والعقد المقالي هذه العناصر:

- يتعلق الأول بالوجود السيميوطيقي لعامل التواصل الثاني. وقد عملنا على تشييد وجوده السيميوطيقي من خلال الروابط التشاكلية والأقوال التي تنبهه والتي تتضمن سمات حوله، وأشكال استحضاره من طرف عامل التواصل، وتعد بمثابة تمثيلات تصويرية. وقد أبرزته بوصفه عاملا متميزا بالجماعية ومقتسما لقيمة المعرفة مع عامل التواصل الأول، ويعد محط اهتمام بالنسبة إليه، لذلك يكون ملزما بإنجاز الفعل التأويلي.

- أما الثاني، فعرضنا فيه لآلية اللا- اندماج المقالي التي يعمل بواسطتها عامل التواصل على محو العناصر الأساسية المؤسسة للقول، وإحلال تحقيق مقالي ثان، مما يفضي مقاليا إلى بنية محادثة تربط بين ممثلين في حالة تفاعل لغوي هما المتحدث والمتحدث إليه. وقد تم تحليلها في ضوء عناصر التأطير والعناصر المؤطرة. وأبرز التحليل أنها تؤدي وظائف على مستوى الخطاب الروائي:

- تتعلق الأولى بتكون مسار الدلالة: تعد بنية المحادثة تمثيلا لصوتين، صوت «اللجنة» المجسدة لقيم اللا- سرور، وصوت المتحدث- إليه الذي يحمل سمات المثقف ويرغب في المعرفة، وفي قيم تحدد جهة السرور، مما يجعل العلاقة بين الصوتين قائمة على المواجهة.

- تتعلق الثانية بالإقناع بظاهر الحقيقة: إن انخراط ممثلي السرد في بنية المحادثة وتقاطع عامل بنية المحادثة وعامل القول، يجعل إرادة الحقيقة تصبح في مقام موضوع القيمة في الخطاب، مما يؤسس معنى أثر الحقيقة.

أما العنصر الثالث، فقدمنا فيه تركيبا لعناصر البعد الإدراكي للخطاب؛ حيث لاحظنا أن عامل التواصل يعتمد على إجراء التسخير الخطابي القائم على الموجهات التفعيلية التي تجعل من خطاب الرواية فضاء إدراكيا يشمل مجموعة من الآليات الخطابية مثل اللا- اندماج المقالي والعقد القيمي والتجذير التاريخي. وتندرج هذه الآليات ضمن مسار عامل التواصل في الإقناع. ويقابله الفعل التأويلي القائم على الموجهات المعرفية مثل التمييز، أي التمييز داخل الخطاب بين سمات نظام إخفاء الحقيقة.

انصب الاهتمام في الفصل الثالث على التشاكلات الدلالية للخطاب الروائي. ركزنا في البداية على تحديده النظري على مستوى طبيعته والآليات التي يستند إليها والمستوى التحليلي الذي يتأطر ضمنه:

- يتحدد التشاكل بصفته تراكما لمقومات سياقية متعالقة تفضي إلى قراءة متشاكلة.

- يرتبط على مستوى عام بالتحليل الدلالي والانسجام.

- ويهدف إلى إبراز انسجام الخطاب وإلى الوقوف عند توالده؛ ذلك أن الخطاب يحدد إطارا متشاكلا تنمو في ضوئه مقاطع الخطاب الأخرى.

وقد سمح المفهوم في ضوء هذه العناصر بتحديد تشاكل أولي؛ هو تشاكل العامل الجماعي وتشاكلات تابعة، مثل الجماعية والسرية وغرابة «اللجنة»، وتشاكل القهر بوصفها تشاكلات للخطاب الروائي.

الباب الثانى:

التركيب السردى السطحى، الفعل، الدينامية .

أما الباب الثانى، فقد انصب فيه الاهتمام على التركيب السردى السطحى. ويهدف إلى تحليل مكون عوامل السرد من خلال المسار السردى للعامل ـ الذات الذى يتمفصل إلى مكونين جزئيين:

ـ البرنامج السردى.

ـ البرنامج «الجهى».

إن إضاءة هذه العناصر لمسار العامل ـ الذات وللقيم الثمينة التى يرغب فيها ولعلاقة التعاقد والجدلية والمجابهة بالعوامل الأخرى، يجعلها تسهم فى تشييد مقولات دلالية يفضى تراكمها إلى تشييد دلالة خطاب الرواية فى تولدها اعتمادا على هذه العلاقات.

ـ وقد أبرزنا فى الفصل الأول أهمية التعالق بين البنية الأولية للدلالة والتركيب السردى، وقد شكل مفهوم التحويل مدخلا لإبراز هذا التعالق؛ حيث يتم تأويل العلاقات الدينامية المميزة للبنية الأولية تركيبيا من خلال أفعال العوامل.

ـ وقمنا فى الفصل الثانى بتحليل بنية الممثلين على مستوى الخطاب فى ضوء مفاهيم المستوى الخطابى، ومن بينها الصور والمسارات التصويرية التى يجمع بينها التصويرى فى علاقته بـ«التيماتيكى». ويرجع ذلك إلى العلاقة بين السردى والخطابى، فهى علاقة تمفصل؛ فالممثل، بصفته صورة خطابية، يمكن أن ينجز دورا تيماتيكيا، لكنه ينجز أيضا دورا عامليا تركيبيا.

وقد حددنا بنية تركيبية تشمل عامل التواصل بصفته عامل ـ ذات، يخضع فى البداية لتسخير قسرى ولإنجاز برامج سردية مساعدة، تفضى إلى بناء موضوع ـ القيمة على محور الرغبة، وهو فهم وتحليل السياق السوسيوثقافى، وهو موضوع إدراكى يحمل قيما معرفية وسياسية وثقافية.

إن علاقة العامل ـ الذات بالموضوع تسهم فى تفعيل البرنامج الجهى الرامى إلى الحصول على قيم الجهة. غير أن قيمة القدرة التى ترتبط بمكون التأهيل تشكل فضاء لتنازع العاملين: عامل الفعل وعامل «اللجنة»، مما يفضى تركيبيا إلى:

ـ التأهيل السلبى.

ـ الإنجاز السلبى.

وهى وضعية تركيبية تفصح عن بنية الجدل فى خطاب الرواية، فالحكاية لا تقدم حكاية مسار واحد، ولكنها تقدم حكاية مسارين سرديين متعالقين: مسار العامل ـ الذات ومسار العامل ـ المضاد الذى ينمو بشكل محايث لمسار العامل الأول ويتفاعل معه من منظور علاقة المواجهة، وهو ما يحيل إلى صيرورة دينامية مميزة للتركيب.

إن التركيب السردى يحيل إلى مقولات دلالية وقيمية تتمثل من فشل مسار العامل ـ الذات ونجاح مسار اللجنة، وهيمنة قيم اللا ـ سرور.

الباب الثالث:

دلالة الفضاء، دلالة الخطاب الساخر.

أما الباب الثالث، فقد خصصناه لدراسة عنصرى الفضاء المكانى والخطاب الساخر:

ـ قمنا فى الفصل الأول بتحليل منظومة الفضاء المكانى. ويمكن تحليل عناصر اللغة المكانية (Langage Spatial) فى ضوء مفهوم التفضية (Spatialisation) الذى ينظم هذه المكونات، ويتمفصل إلى إجراءين:

ـ إجراء الموقعة المكانية: يهدف إلى الوقوف عند المواقع المكانية المكونة للمنظومة المركبية للمكان من خلال تحليل الصور. إن هذه المواقع (مقر اللجنة، المسكن) تحقق تفضية الخطاب بتجذيره مكانيا من جهة، كما أنها تمثل شبكة من الصور التى تحايثها قيم دلالية وسوسيوثقافية.

ـ إجراء البرمجة المكانية: ويهدف إلى تحليل المظهر الدينامى للفضاء الذى يمثله الفعل التركيبى؛ حيث يمكن إبراز العلاقة بين الفضاءات التى وزعها عامل التواصل والبرامج السردية.

أما الفصل الثانى من هذا الباب الأخير، فقد وقفنا فيه عند الخطاب الساخر لتحليل مكوناته والآليات التى يستند إليها للتجلى على مستوى خطاب الرواية. وحاولنا، فى هذا السياق، اقتراح عناصر نظرية لتحليل السخرية فى ضوء المفاهيم السيميوطيقية؛ مثل التسخير والبعد الإدراكى القائم على الإقناع والتأويل من طرف عناصر التواصل ومفهوم العوامل والظهور والكينونة.

وقد نظرنا إلى السخرية بوصفها فعلا لغويا يتحدد على مستوى البعد الإدراكى للخطاب الذى يرتبط بالتسخير وبالنشاط الإدراكى التأويلى.

وقد حاول التحليل، بعد ذلك، إبراز الآليات التى ينتظم بواسطتها تحقق السخرية، وتمثلت فى المفارقة اللغوية وآلية التهجين وآلية الكلمات الموسومة والوصف الكاريكاتورى للشخصيات وآلية الهجاء الانتقادى والمحاكاة الساخرة.

إن ارتباط السخرية باللغة وبمكون الحوارية وبالممثلين وغيرها من العناصر، يجعل منها مكونا من مكونات خطاب الرواية.

تشير هذه العناصر إلى أن التسخير الخطابي يعد خاصية أساسية في الرواية. ينخرط عامل التواصل في فعل إقناعي، يجعل من رواية (اللجنة) فضاء لابتداع الآليات الخطابية. تؤدي هذه الآليات الخطابية بما تحيل إليه من «آثار معنى» الحقيقة إلى بناء نظير للحقيقة، يعمل من خلاله الخطاب - استنادا إلى علائقه السيميوطيقية والفنية - على إنتاج آثار معنى الحقيقة، وهي كفيلة بإضفاء بعد الحقيقة على خطاب الرواية.

الهوامش :

١ - بحث لنيل دكتوراه السلك الثالث، باريس III 1995. تحليل رواية ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب.

٢ - كما يتضح ذلك في مكونات المسار التوليدي انظر:

NEF (Fréderic) "Le contrat énonciatif de la grammaire narrative à l'énonciatian" in Structures élementaires de la signification Ed. complexe, P.U.F, Paris, 1976.

٣ - انظر:

GREIMAS (A.J). Sémantique Structurale, Larousse, 1966 .p. 18 - 28, 69, 179 - 189.

٤ - انظر:

GREIMAS (A.J), Sémantique Structurale, op . cit, p. 26.

٥ - انظر:

GREIMAS (A.J) Du sens, Ed. Seuil, Paris, 1970.p. 13.

٦ - وتمثلت أساسا في: علم الدلالة البنيوي (1966)، في المعنى (1970)، موبسان (1979)، (1986)، معجم السيميوطيقا (1976)

٧ - انظر:

GREIMAS (A.J), COURTES (J). Sémiotique. dictionnaire raisonné, de la théorie du langage. Ed. Hachette, 1979 .p. 157.

٨ - مثل هذه الأعمال:

- RICOEUR (Raul) "la grammaire nartive de Greimas" in Actes sémiotiques, II, 15, 1980.

- COURTES (Joseph). Intraduction à la Sémiotique Narrative et Discursive, Hachette, 1976

٩ - GENETTE (Gerard). Figures III, Ed. Seuil, 1972.

١٠ - BACHELARD (Gaston). la Poétique de l'espace, P.U.F. Paris, 1983.

العودة إلى شوقى

أو بعد خمسين عاماً

تأليف : عرفان شهيد
عرض : أحمد طاهر حسنين

حظى شوقى وشعره منذ كان وحتى اليوم، باهتمام من نوع خاص، شأنه فى ذلك شأن كل شعراء العربية الكبار، وبمقدار الاهتمام انداحت دائرة الرأى والرأى الآخر، واتسعت تبعاً لذلك رقعة التقييم لتمتد إلى كل شئ ولتشمل بدورها كل شئ؛ سواء فى حياة الرجل أو فى شعره.

وحين يذكر شوقى، يسارع إلى الذهن عدد من التصورات التى أفرزتها التقاليد الأدبية، فإذا جاء باحث وأوضح لنا أن الحقائق المدعومة هى غير تلك التصورات، أدركنا للتو واللحظة قيمة هذا الباحث، وبالتالى قيمة المؤلف الذى يعرض فيه أفكاره.

ومن هنا، يجئ تقديرنا كبيراً لعرفان شهيد، الباحث الناقد والمؤرخ الأدبى الكبير، وكذلك اهتمامنا بكتابه القيم (العودة إلى شوقى أو بعد خمسين عاماً)، وهو كتاب طبع فى بيروت (الأهلية للنشر والتوزيع) سنة ١٩٨٦، ويقع فى ٦٠١ صفحة من القطع المتوسط، وقد أهداه إلى جلالة السلطان قابوس بن سعيد، سلطان عمان المعظم.

وقد دفعنى إلى كتابة عرض لهذا الكتاب أمران ملحان وأساسيان: الأول هو أن نسخ هذا الكتاب قد امتدت إليها اليد الآثمة حيث أحرقت دار النشر فى بناية ألدورادو، فى بيروت الحمراء، وأيضا لعلمى بأن المؤلف إنما يعتزم هذه الأيام إصدار طبعة جديدة، وقد يروقه ـ وهو واسع العقل والصدر معا ـ أن يرى كتابه من خلال عدسات الآخرين.

هدف الكاتب واضح من المقدمة، ويتحدد فى إعادة النظر فى تقويم شعر شوقى فى إطار الشعر الحديث وشعر العمود العربى كله، مع استكشاف بعض الأبعاد لشعره ومكانه فى الأدب المقارن.

وسوف نرى ـ من خلال هذا العرض ـ كيف كان المؤلف أمينا مع نفسه ومع قرائه، حيث وفى بتوضيح هذا الهدف متعدد الاتجاهات.

فى ثنايا العرض، نجد الباحث ينوع فى عدد من الألقاب يخلعها على شوقى، وهى جميعها تثير الانتباه، فهو يقول عنه إنه:

إمام مدرسة الإحياء الشعرى، رائد شعر عصر الإحياء، إمام المجددين، شاعر القصر، كاتب القصر ومستشاره، شاعر البحر، شاعر التراث، شاعر الإسلام، شاعر الخلافة، شاعر الأسر المالكة (العثمانية، العلوية، الهاشمية)، شاعر البحر الأبيض المتوسط، شاعر حضارات البحر الأبيض المتوسط، شاعر ملحمة الإسلام الخالدة، تاج عصر العمود العربى الإسلامى كله، شاعر التراث الكبير فى الشعر العربى، سندباد الشعر العربى كله.

على هذا النحو المتدفق الذى اقترحته المعايشة الكاملة والعميقة للدراسة قيد العرض، راح المؤلف ـ فى مقدمته للكتاب ـ يخلع كل هذه الألقاب على «أحمد شوقى»، وهى ليست جوفاء، لأن لها مصداقاً دلل عليه المؤلف فى كل مرة، وبأكثر من طريق.

الكتاب جديد فى التناول، ليس فقط من خلال ترتيب الأبواب والفصول، ولكن أيضا فيما يختص بطريقة العرض والمناقشة التى يحس القارئ معها أنه مع ضيف خفيف الظل يعرض عليه وجهة نظره بتؤدة ورفق، وإذا ما عرض ذكر ناقد أو باحث أو وجهة نظر تخالف، فإنك تجد الضيف على عادته رقة وتهذيبا، يقوم بعرض وجهة نظره بأدب ولطف ملحوظين. وهذه سمة من سمات الباحث القدير والمتمكن. وتجئ أبواب الكتاب على النحو التالى:

١ ـ العواصف.
٢ ـ دور التهيؤ والاستعداد.
٣ ـ الأدوار الثلاثة.
٤ ـ رأس شعراء عصر الإحياء.
٥ ـ مسرح شوقى.
٦ ـ شاعر العمود الإسلامى الأول.
٧ ـ نثر شوقى.
٨ ـ شاعر الطبيعة.
٩ ـ شاعر التاريخ.

تتلو ذلك مصادر البحث، وأهم المراجع، ثم كشاف تفصيلى بأسماء الأعلام.

للوهلة الأولى قد يظن قارئ هذه الأبواب بعد بعضها عن بعض، ولكن الحقيقة غير ذلك تماما، فالأبواب مرتبطة عضويا وفكريا إلى حد كبير، وبمعايشة الباحث من خلال كتابه، أكاد ألحظ ظاهرة لعله يتميز بها، هى حرصه على سمتين أساسيتين فى آن:

الأولى: سمة المعيارية، وتتمثل فى محاصرته للظاهرة الأدبية من كل جوانبها وأبعادها، قد يذكرها فى موضع ولكنه ما يلبث أن يعود إليها، لا ليكررها ولكن ليضيف إليها بعداً جديداً، وربما كان ذلك سببا فى وجود السمة الأخرى، وهى ما يمكن أن يطلق عليها، بنائية أو تراكمية المعرفة، فالباحث على هذا حريص غاية الحرص على الاستقصاء والإضاءة دوماً لما يقول.

أكتفى هنا فقط بمثال على هذه الظاهرة، وهى أنه بعد أن أورد جوانب تفوق شوقى فى فصلين سابقين - على الفصل السادس - نجده فى الباب السادس يقول:

«وهذا الفصل لا يعاد فيه ما قيل بتفصيل فى الفصلين السابقين، ولكن يجمع فيه بإجمال وتركيز وتعداد سريع، ما تفرق فى هذين الفصلين، ويعرض فى إطار جديد ومن منظور جديد» (ص ٣٨٦).

وبالمثل، فعل فى صفحة ٤٠٦ حيث أورد ملحقا عن عمود الشعر، ثم عقب بقوله: إنه تفصيل وإضافة لما أجمل فى الفصل السابق.

ولن نغرى بعرض ملاحظاتنا على الكاتب وكتابه؛ إذ الهدف الأساسى هنا هو أن أعرض أولا جهد المؤلف كما يتضح من هذا الكتاب، ثم أتبع ذلك عدداً من الملاحظات التى اقترحتها القراءة المتأنية للكتاب.

فى تسميته الباب الأول بالعواصف، يقصد إلى محاولات النقد الجائر التى انهالت على شوقى منذ سنة ١٨٩٠؛ حيث بدأت بالموقف المزدوج حياله من قبل الخديوى توفيق الذى لم يرض تماما عن مسرحية (على بك الكبير) ولم يتفهم مغزاها الحقيقى، ثم توالت عاصفة أخرى كان مصدرها اثنان من المحافظين هما: محمد المويلحى، وإبراهيم اليازجى.

بعدها نعم شوقى بهدوء، على ما يقارب عشرين سنة، إلى أن نفى وعاد من منفاه، فكانت الكارثة الكبرى أو أعنف العواصف، هبت عليه من ثلاثة تسلحوا بالآداب الأوروبية: عباس محمود العقاد بالتراث الإنجليزى، وطه حسين بالتراث الفرنسى، وميخائيل نعيمة بالتراث الروسى، وبدأوا يدعون لمذهب جديد فى الأدب العربى على أنقاض المذاهب الأخرى السائدة، وبالطبع كان منها شوقى.

العقاد بدأ هجومه مع زميليه المازنى وشكرى من منبر (الديوان) أول كتاب نقدى متطور فى العصر الحديث، وطه حسين من الجامعة، وميخائيل نعيمة مؤلف (الغربال) من المهجر الأمريكى، والثلاثة كان لهم صوت مسموع فى كل الأجواء.

وبظهور (الديوان) و(الغربال)، ضمت الحركة الرومانسية الجديدة جناحيها فى المشرق والمغرب، فى محاولة لضرب شاعرية شوقى فى مقتل.

ولم تكن العواصف تثار فقط لأن «شوقى» حى، فحتى بعد وفاته، ظلت العواصف هوجاء، وكان الهجوم أكثر شراسة. وبرغم وجود بعض المعتدلين أو حتى الذين قد اعتدلوا بعد تحيزهم ضده، فإن دفاعهم لم يكن مؤثرا لأنه لم يكن فى كتب مثل (الديوان) أو (الغربال). هكذا يقرر المؤلف.

وقد أقف للحظة لأحاور الكاتب هنا حول هذا التفسير، حيث أرى من كتبوا رداً على النقد الجائر، قد نشروه فى الصحف اليومية، وهذا فى رأيى كان متنفساً أوسع بل أكثر تأثيرا، خاصة أن الصحف تقرؤها الأكثرية وليس فقط فئة المثقفين ممن يقتنون أو يطلعون على (الديوان) أو (الغربال). ومن هنا فقد أرى سببا آخر فى غلبة المهاجمين على المدافعين عن شوقى، هو علو باع الأولين، حيث كانت كلمتهم - كما يقرر المؤلف نفسه - مسموعة أكثر.

المؤلف كذلك يرتب على ما ذهب إليه خاصا بهذه النقطة، أن صورة شوقى قد اضطربت واختلت مكانته عند مؤرخى الآداب العربية، ولست أرى أن هذا هو الحال، فلقد ظل شوقى وآثاره: الشعرية والنثرية والمسرحية محفورة فى وجدان الكثيرين من المعاصرين له وحتى الحاقدين عليه.

وإذا كانت فئة قد ظلمته، فإن فئات قد انتصرت له، تشهد بذلك المؤلفات الكثيرة التى أنصفته ولاتزال، ومنها بالطبع ما بين أيدينا الآن فى كتاب عرفان شهيد.

وإذا كان كتاب العقاد (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى)، قد أثر سلبا تجاه شوقى، فإن الذى عدل كفة الميزان إيجابا لصالحه، ما كتبه شوقى ضيف،

وهو الذى ربى أجيالا فى الجامعة على حب شوقى وإنصافه.

ونحن مع الكاتب فى تأييده عدداً من القضايا هنا أبرزها أن شوقى قد حمل لواء الإحياء ولواء التجديد فى الشعر العربى حوالى أربعين سنة، وأن تجديده تجديد تطور وليس تجديد ثورة، بل إنه قد ظهر على أفقين ككوكب الفجر الجديد: الأفق الرومانسى/ الوجدانى؛ حيث تفجرت الغنائية والوجدانية لديه، والأفق المسرحى، الذى سّد من خلاله فجوة كانت موحشة فى تاريخ الشعر العربى دون جدال.

فى الباب الثانى من الكتاب، يعرض المؤلف لدور التهيؤ والاستعداد لما أسماه الظاهرة الشوقية، حيث راح يستعرض المكونات والمؤثرات والعوامل الفعّالة والتيارات التى أثرت فى موهبته حتى قبل ظهوره كشاعر العزيز وهو هنا عباس حلمى.

ويتجلى هنا تواضع الكاتب الذى ينبغى علينا أن نسجله له، وذلك إذ يشير إلى أن كل ذلك لايفسر الظاهرة الشوقية لأنها عبقرية.

ويعرض الباب لارتباط شوقى بالقصر ومعرفته اللغة التركية، وكذا أثر المدارس المصرية والجامعات الفرنسية عليه، ومما يحسب للباحث هنا أنه فى عرضه هذه العوامل والمؤثرات، لايقف عند حد تعدادها، ولكنه يذهب إلى أبعد من ذلك؛ حيث يذكر بعد كل عامل منها، النتائج المترتبة عليها، وهذا إجراء يريح القارئ ويطلعه على أبعاد الظاهرة فى شمولية ووضوح.

أما الأدوار التى مرّ بها شوقى، فيصنفها الباب الثالث فى مراحل زمنية محددة، ١٨٨٣ ـ ١٩١٤ دور شوقى بوصفه شاعر القصر فى القاهرة، ١٩١٤ ـ ١٩١٩ دوره فى المنفى فى برشلونة بإسبانيا، ١٩٢٠ ـ ١٩٣٢، خروجه من قفص القصر الذهبى إلى كرمة ابن هانئ أولا بالمطرية ثم بالجيزة.

وعلى خلاف مايثبته البعض من مسلكيات مردّها إلى سيطرة فكرة النشوء والارتقاء، وأن الأديب ينشأ ضعيفا ثم يقوى، يحاول الباحث هنا مناقشة الأمور بجلاء ووضوح أكثر؛ حيث يثبت لشوقى فى الدور الأول أنه لم يكن مادحاً متملقا كما يشاع عنه، لأن ثمة وثيقتين تفصحان أولا عن دوره بوصفه مفكرا ومصلحا اجتماعيا وسياسيا (شيطان بنتاءور)، ثم عن مكانه ووظيفته الحقيقية فى القصر، وهى التى تنعكس فى أثره الباقى «أعمالى فى المؤتمر».

يروح المؤلف ليعدد لنا دلائل كثيرة على مايقول، منها أنه فى هذه النشأة لم يقتصر شعره على المدح فحسب، بل أنتج الهمزية التاريخية، الهمزية الشعرية، الخطابات، البائية العثمانية (ملحمة)، قصيدة الحج، نهج البردة، الأندلس الجديدة، والنيل، وغيرها.

كما أنه نظم فى قطاعات شعرية أخرى، وطور اتجاهات مثل: شعر الأطفال، وحكايات الشعر السياسى والشعر الوطنى، وشعر الحضارات، وشعر الطبيعة فى البحر والماء، بل شعر الفنون.

وكذلك فقد كتب ـ فى هذا الطور أيضا ـ متواليةفرعونية فى الفترة ١٨٩٧ ـ ١٩٠٢ هى: عذراء الهند/ لادياس/ دل وتيمان/ شيطان بنتاءور.

ونكتفى بالإشارة إلى هذا الطور، لنسجل تقديرنا لطريقة الكاتب فى عرضه الظواهر الأدبية المتعلقة بشوقى، بل يؤكد غيرته على الدفاع عنه بطريقة موضوعية تؤيدها الأدلة والبراهين وهما ظاهرتان لايتسع المقام هنا للتدليل عليهما.

ويخلص المؤلف من ذلك إلى تخصيص باب بأكمله بعنوان «رأس شعراء عصر الإحياء» وهو الباب الرابع فى الكتاب.

وفيه يبدأ بعقد مقارنة بين شوقى والبارودى مورداً عدداً من نقاط التشابه بينهما، وأهمها أن كليهما لم يكن عربيا صميما ولامصريا صميما، ومن هنا كان الإسلام هو القاسم المشترك الذى يضمهما، بل إنه كان أقوى لديهما من العروبة، ويخلص من ذلك إلى الفرق الحاسم بينهما؛ حيث ظل البارودى محاكيا القدماء كما ظلت موسيقى شعره عسكرية، على حين أن شوقى قد انطلق إلى التجديد، إلى جانب كونه الموسيقار الكبير بين شعراء العمود كله، يعرف كيف يوزع أدواته بل ألحانه كذلك، حسب الموقف والسياق أو الخطاب الشعرى من حيث هو كلّ.

أضف إلى ذلك، انفتاح شوقى على الغرب، مما كان يمثل عاملا فعالا فى ترجيح كفته على كل العموديين ومنهم البارودى بالطبع.

ويستمر المؤلف فى هذا الباب فيستعرض تحامل العقاد على شوقى، ربما من أجل الرغبة فى الانتصار لحركة التجديد التى تزعمها مع زميليه شكرى والمازنى، ولكن المؤلف يكشف عن هذا التحامل، مؤكداً أن شوقى ـ عكس مايقوله العقاد ـ قد سبق إلى التجديد؛ سواء فى شعره الملحمى أو أرجوزته عن دول العرب وعظماء الإسلام، وهى فى

الواقع عرض للموكب الرائع الذى تمثله حركة التاريخ الإسلامى من عصر البعثة إلى عهد الفاطميين، ثم إن التجديد يتجلى كذلك فى شعر شوقى الذى أبدعه فى موضوعى مصر والإسلام.

كذلك يظهر تجديد شوقى فى شعره الغنائى من حيث الشكل والمضمون على حد سواء، ففى الشكل، كان لشوقى سلطان على النظم، سواء نظم مقطعات أو قصائد أو مطولات، بالإضافة إلى تفننه الفذ فى الخطاب الشعرى والحوار بصفة خاصة، وكذلك استخدامه كل عروض الشعر وقوافيه (عدا بحر المضارع)، ولزوم مالايلزم فى عدد من الأشكال الشعرية تضم مجموعة من القصائد والأراجيز والموشحات والأزجال، بل المواويل الشعبية كذلك.

وكانت أداة شوقى فى كل ذلك هى اللغة الفصحى المحافظة، التى تربط بينها وبين شوقى ليس مجرد العلاقة العاطفية وكفى، بل أيضا صلة روحية كبيرة، إذ هى لغة القرآن الكريم.

وقف عرفان شهيد وقفة متأنية، أمام قضية الوحدة العضوية مع تعدد المضامين فى قصائد شوقى، ودافع بموضوعية فريدة، كما أيد حديثه بإشارات ذكية تشهد لشوقى بأنه أخلص بعض قصائده لموضوع واحد، مشيراً إلى أن كثرة المواضيع فى القصيدة الواحدة لاتقصر بها عن وفائها بوحدة عضوية على نحو أو آخر.

أما بالنسبة إلى المضامين، فكان تجديد شوقى واضحا فى أغراض المدح والرثاء والغزل، وقد نجتزئ هنا فقط بعضاً من إبداعات عرفان شهيد عن تجديد شوقى، ذلك أن الشاعر فى المدح مثلا، قد ارتقى إلى عرض عدد من المفاهيم والأفكار السياسية، ومعنى ذلك أن القارئ يحس بوجود مسحة فكرية أو قل الشعر المبّطن بالفكر السياسى، كما أنه فى مدائحه لم يقتصر فى كل مرة على واحد وكفى كما هو الحال دائما فى المدح التقليدى، فقد يمدح الخديوى فى مصر ثم يمدح الخليفة فى الآستانة، بالإضافة إلى أنه يربط ربطا جيدا فى مدائحه بين الماضى والحاضر، بل بين الحاضر والمستقبل. وقصائد المدح لدى شوقى لم تكن نتاج رغبة أو رهبة، ولا أدل على ذلك من أنه أحيانا مدح رجالا ليس لهم سلطة بالقصر، وذلك كالمثال مختار.

وهكذا، يتدرج المؤلف فيوضح جديد شوقى وتجديده فى هذه الأغراض، حتى يصل إلى الخمريات فيناقش الموضوع من وجهة نظر خاصة، إلى أن ينتهى بالقول ص ١٧٩ : «أنطقته الخمر بالشعر الجميل وجعلته يقوم بتجديدات فى بناء القصيدة العربية». ومهما يكن توجيه ذلك، فإنى أحس بتحفظ شديد وأنا أقرأ هذه العبارة.

يستطرد المؤلف بعد ذلك ليورد عدداً من مظاهر التجديد فى المضامين، أهمها قصائد الحفلات، شعر الأطفال، الحكايات، الأسرة، الشعر الاجتماعى (الطفل والمرأة) الشعر السياسى، الشعر الوطنى، القومية العربية، الخلافة الإسلامية، الحضارات والتاريخ، الأماكن البعيدة (البحر الأبيض/ أوروبا/ سويسرا/ جنيف وغيرها) البحر والماء، الفنون، الموسيقى، التلحين والغناء، والفنون التشكيلية. وفى كل ذلك، أبان مؤلف الكتاب عن مدى تجديد شوقى بلغة واضحة ومحددة وأفكار مرتبة ومتصاعدة: زخم تأليفى رائع يستحق فعلا الإشادة والتقدير.

يخصص المؤلف الباب الخامس لمسرح شوقى، ويعتبر جهد شوقى هنا بمثابة التجديد الصحيح فى تاريخ الشعر العربى، برغم أن نتاجه فى هذا المجال إنما يرتبط بآخر خمس سنوات من عمره، أبدع خلالها ست مسرحيات.

بمناسبة الرقم وعما إذا كانت ست مسرحيات أو أكثر، أود هنا أن أهمس بملاحظة عن عدد المسرحيات، إذ هى ست فى ص ٢٣١ وسبع فى ص ٢٤١، وثمان فى ص ٢٤٢ ثم إن صفحة ٢٤٤ تشير إلى مسرحياته التاريخية الست، وبعدها بسطور قلائل، نجد إشارة إلى هذه المسرحيات الثمانى، ثم إنه فى صفحة ٢٤٥ نجد ذكراً للمسرحيات المأساوية المصرية الثلاث، وفى المسرحيتين العربيتين. أعتقد أن ذلك بحاجة إلى مراجعة يتم خلالها توضيح ذلك للقارئ.

ماهو أهم، هو عرض المؤلف لمضامين مسرحياته واحدة واحدة، موضحا مظاهر التطور فيها شكلا ومضمونا على حد سواء. وقد استوقفه قليلا ملاحظات النقاد على مطولات شوقى الغنائية، على لسان بعض الشخصيات فى مسرحياته، مما كان له أثر سلبى على الحركة المسرحية، ومع ذلك فإن المؤلف يرى أن أثرها الإيجابى كان بارزا فى تصوير الشخصية وجوهرها الأصلى.

وتجئ الدراسات التحليلية فى الفصل الثانى من هذا الباب لتبلغ بالكتاب ومؤلفه إلى روعة النقد الموضوعى الهادف، وقد أقف هنا لحظة أشير فيها إلى بعض الانطباعات التى خرجت بها، وأنا أقرأ هذا الفصل وأستعيده مرات فى هذا الكتاب. شعرت بتواضع الكاتب فى مواقف كثيرة، لعل مثالا عليها ماذكره حين قال: فيما يلى ملاحظات تضاف إلى ماقاله عنها النقاد، يقصد بهم محمد مندور، شوقى ضيف، ومحمود حامد

شوكت، فهو إذن يعرف للآخرين جهودهم وهذه سمة الباحث المهذب والمؤرخ الواعي والناقد الحصيف، فما الأفكار والآراء الأدبية إلا لبنات يضيفها كل مجتهد فى أوسع الساحات مرونة وتفسيرا وهى ساحة الأدب، إذ ليس ثمة رأى نهائى فى مسألة ما، عكس ما نجد ضد ذلك أحيانا لدى بعض المتفيقهين من أدعياء النقد.

موقف آخر يحس فيه قارئ هذا الكتاب بنوع من الوفاء الأدبى ما أحوجنا إليه، يقول المؤلف ص ٣٥٠ «ووددنا لو أن الدكتور صبرى أثبت نص «البخيلة» بكامله، ليتيسر للناقد الحكم على هذه الملهاة. ومهما يكن من أمر، فنحن مدينون له بهذه المعلومات القيمة عن البخيلة».

حبذا أن تسود هذه الروح بين كل العلماء والمفكرين والنقاد والباحثين، فالإحالة إلى جهود الآخرين سمة النبلاء من الناس.

يجئ الباب السادس حاملا عنوان شاعر العمود الإسلامى الأول، وأهم ظاهرة هنا هى تحديد المؤلف لمصطلحاته كشأنه فى كل الكتاب، فهو يقول إن الشعر العمودى يقوم على اللغة والعروض والاتجاه البيانى، والمضمون والشكل أو المبنى والمعنى، ثم الثقافة الإسلامية والإطارين الاجتماعى والسياسى. وفى صفحة ٤١٠ من الكتاب يقول عرفان شهيد إن كلمة عمودى تعنى كلاسيكى، وخصائص الكلاسيكية تشمل العقلانية والتيار الأخلاقى وتصوير الواقع والاتكاء عليه مع الاعتماد على القواعد، ثم ظهور النتاج محوطا باللغة والعروض والاتجاه البيانى.

ولغة المؤلف هنا ذكية، إذ يشير إلى أن من الممكن إطلاق النقد العمودى على النقد القديم أيضا (وجهة نظر، يعرضها لعل أحدا يتبناها).

ويخلص من كل ذلك، إلى الحكم بتفوق شوقى، وهو الشاعر القدير الذى فطن مبكرا إلى مواطن الضعف فى أسلافه من الشعراء، ووجد أنها خمسة فتجنبها، وشوقى يشير إلى هذه المواطن (ص ٣٨٣ من الكتاب) : «دخولهم - أى السالفين من الشعراء - فى مضيق اللفظ والصناعة بدل فضاء الفكر والخيال وإيثارهم الكلفة والتعقيد بدل نور الإبانة والتوضيح، وإبقاء القديم على قدمه، وانغماسهم فى التشابيه وبعدهم عن الحقيقة».

يتعرض الكاتب هنا إلى التقسيم التقليدى للأدب إلى عصور، وهو يفضل تسمية كل القديم فى العصور المختلفة بالعمودى، تمييزاً له عما جاء بعده من شعر حر. وهو يشير إلى أن التقسيم التاريخى قد أظهر الفروق الفردية بين العصور وهى فروق طفيفة، وأنه أغفل السمات المشتركة وهى أساسية، ويرى تبعا لذلك أن العصور فى التقسيم الجيد المقترح، إنما تمثل «فروعاً» من جذع العمود الكبير الذى ينتظمها جميعها.

والعصور الأدبية من وجهة نظره محصورة فى العصر الجاهلى، والعصر الإسلامى الذى يقول عنه إنه ينتهى بحلّ الخلافة فى العشرينيات من القرن العشرين (بالتحديد تم إلغاء الخلافة سنة ١٩٢٤) ثم العصر الحديث.

وقد أستسمح المؤلف هنا بإضافة أؤكد فيها أن العصر الإسلامى لايزال ممتدا، لم تتوقف منه حركة الشعر الحر، فهى تيارات يتعايش بعضها إلى جوار بعض.

وقد يحسب للمؤلف اتجاهه المعتدل من حيث عدم تعميمه للقضايا؛ إذ يذكر ص ٣٨٨ أن «تفوق شوقى يجب ألا يحسب على أساس تفوق فى كل شئ، وحسبه التفوق فى أكثر الفنون الشعرية».

يركز الباب السابع على نتاج النثر لدى شوقى باعتبار أن النثر هو شعر العربية الثانى، وهدف الكاتب من عرض ذلك مزدوج، إذ إنه أولا يرى أهمية دراسة نثر شوقى فى إلقائه أضواء كاشفة على تجربته الشعرية، وهو ثانيا يثبت أن شوقى كما كان شاعر القصر، كان كاتب القصر أيضا، ولذلك دلالة جديدة على أنه كان يساهم فى جوانب الحياة السياسية والوطنية بمصر.

ويشير الكاتب إلى أن نثر شوقى ليس كالنثر الفنى المألوف الذى يعتمد السجع وزخرف القول لذاته، ولكنه يعتمد الفكرة والمضمون قبل كل شئ. ويأتى شكل هذا النثر ليتوزع بين ما هو نثر مرسل مطلق فى معظم المقال، أو يجمع بين الكلام المرسل والكلام المسجوع، أو هو مسجوع فعلا ولكنه خال من المحسنات البديعية المألوفة التى غالبا ماتفسد النثر.

وأروع مافى هذا الباب أنه يجمع عدداً من الفنون النثرية التى كتب فيها شوقى فأبدع، وهى تربو على أكثر من عشرة فنون هى:

السيرة الذاتية (فى مقدمة الشوقيات)، الروايات (وهى أربع على وجه التحديد، ثلاث منها فرعونية: عذراء الهند، لادياس، دل وتيمان، كتبها فى الفترة ١٨٩٧ - ١٨٩٩، بالإضافة إلى الرواية العربية: ورقة الآس)، الحوار (كما يظهر فى: شيطان بنتاءور، الذى نشر أولا سلسلة فى الوقائع المصرية ١٩٠١ - ١٩٠٢ وهو عبارة عن تخيل تم

بطريق الحوار مع شاعر مصر القديمة، عن أحوال مصر السياسية والأخلاقية والاجتماعية والأدبية)، المسرحية، وهى هنا (أميـــرة الأندلس). أدب الرحلة (يتحدث عن بضعة أيام قضاها الناثر شوقى، فى عاصمة الإسلام)، وقد نشر مسلسلا فى جريدة «المؤيد» ١٨٩٩. النقد، وهو من فنون النثر العلمي، ويتحدث عن الأدب والشعر، على النحو الوارد فى مقدمة الشوقيات. النثر الشعرى، وهو شئ آخر غير الشعر المنثور، وهذا مبعثر فى آثار شوقى النثرية، ومثال عليه تلك القطعة الرائعة التى أبدعها فى وصف حلوان. المقالات، وهى التى تشملها أسواق الذهب، أو المقالات الأخرى المنشورة فى الصحف، وهى عبارة عن تأملات فى الحياة والواقع التاريخى، وهذه ليست كأطواق الزمخشرى، ولا أطباق الأصفهانى، التى تدمغها حلية السجع. الرسائل، وأروعها رسالة شوقى إلى محمد فريد (يشير عرفان شهيد إلى أن لشوقى الكثير من هذه الرسائل، وذلك فى مكتبه القائم حتى الآن بشارع الجلاء، ويهيب بالباحثين أن يسارعوا إلى نشر هذا، أسوة بما نراه فى أوروبا من نشر رسائل الشعراء الكبار: هامش ٣٣ صفحة ٤٢٥). الحكم والأمثال، ولشوقى من ذلك مجموعتان تجد إحداهما فى أسواق الذهب، على حين تم نشر الأخرى فى جريدة «الظاهر»، ولاينسى المؤلف هنا أن يشير كذلك إلى خطاب شوقى أمام مؤتمر المستشرقين فى جنيف، سنة ١٨٩٤ الذى يعدّ بحق فريداً من نوعه؛ حيث كانت هذه هى المرة الأولى والأخيرة التى ألقى فيها شوقى شيئا من تأليفه؛ إذ لم تكن تلك عادته، ولهذا فإنه لم يكن كحافظ إبراهيم يلقى القصائد على الجمهور.

ويستطرد عرفان شهيد فى بابين آخرين يكمل بهما كتابه، هما الباب الثامن عن شعر شوقى شاعر الطبيعة، والباب التاسع عنه شاعراً للتاريخ، حيث إن الطبيعة هى حواء الشعر، على حين أن التاريخ هو آدمها، ومعنى ذلك أن كلاً من الأم والأب ملهم للشاعر، وهما يتكاملان سويا فى شعر شوقى.

أما شاعر الطبيعة - وهو موضوع الباب الثامن - فيستهله الكاتب بذكر عاملين كانا سببا فى ذلك، هما التجربة الذاتية لدى شوقى فى كثرة أسفاره؛ حيث راح يلقبه بسندباد الشعراء، وكذلك قراءاته الكثيرة، وقد كان ابن خفاجة الأندلسى شاعره المحبّب فى هذا المجال.

ولشعر شوقى فى الطبيعة مميزات أهمها: الواقعية، والإسلامية، وتضامن الطبيعة مع التاريخ؛ إذ يصورها ويؤرخ لها فى الوقت نفسه، أى أنه يجعل الجمال (شكل الطبيعة) يتحدّ بالجلال (التاريخ)، لكونها من الأزل «صبغة الله»، كذلك فإن الطبيعة لدى شوقى طبيعة ممتدة تشمل الكون كله بما فيه من سماء وشمس وقمر وفصول وبروق ورياح وأنسام وجبال ورياض وحدائق ونخيل ونسور وأسود وماء وبحر... إلى آخره.

شوقى بكل هذا لايعدّ مادح الملوك - كما يشاع عادة - ولكنه كان كاهن الجمال فى معبد الكون.

ويخصص الكاتب فصلا إضافيا فى هذا الباب الثامن يورده تحت عنوان: شاعر البحر الأبيض المتوسط، وشاعر حضارات المتوسط.

وهذه فى الواقع دراسة تفصيلية لشعر شوقى فى المتوسط، الذى ظل مهملا - كما يشير الكاتب - فى وعى العرب الشعرى، حتى جاء شوقى فأحياه.

وكان طبيعيا وشوقى يبدع فى المتوسط، أن يعرج على أنهار المتوسط فيكتب معلقة - إن جاز التعبير - عن النيل، وكذلك عن الخلجان والممرات المائية، وجزر المتوسط ومعاركه البحرية، وأقطار حوضه ومدنه، بالإضافة إلى عدد من الشخصيات التاريخية من العصر الفرعونى، والهيلانى، والعربى الإسلامى، وحتى العصر الحديث.

ولكى تتزاوج الصور وتكتمل، يأتى الباب التاسع والأخير فى كتاب عرفان شهيد، ليقدم شوقى إلى القراء على أنه شاعر التاريخ، وهو يبدأ بمقولة تذهب إلى أن شوقى هو شاعر التاريخ الأول فى الأدب العربى، ويظل يدلل عليها بما هو مقنع ومقبول.

وهو يعتبر شوقى شاعر الماضى والحاضر والمستقبل، مشيراً إلى أن عوامل ذلك ترجع إلى ذاكرته القوية، وقد أثر عنه أنه كان يحفظ فعلا بعض مواد من المعاجم اللغوية، بالإضافة إلى قربه من القصور والسلطة، بما جعله فعلا يصنع مع المسؤولين تاريخ مصر، هذا إلى جانب أنه عاصر مصر قبل الاحتلال البريطانى وعايشها بعده كذلك، ومعنى ذلك أنه رآها مستقلة ورآها محتلة، بل رآها تابعة للرجل المريض ممثلا فى الخلافة العثمانية، فتكونت من هذه النظرة وتلك ما هيأ له الوصول إلى نظرة ثاقبة فى تاريخها المتصل.

وشوقى كانت لديه قدرة على وصل الحاضر بالماضى، ثم وصلهما معا بالمستقبل.

وإلى جانب كونه شاعر هذه الأزمان جميعها. فقد كان كذلك - كما يثبت المؤلف - شاعر الحضارات، وهمزيته التاريخية خير دليل على ذلك.

وكان يروقه الدور الأيوبى فى تاريخ مصر، كما كان معجبا بصلاح الدين الأيوبى على وجه خاص.

الإسلام هو رؤيا الشاعر العالمية، بما جعله بحق - إلى جانب ما سلف - شاعر الإسلام والتاريخ الإسلامى، ولا يخفى من نتاجه الشعرى والأدبى ما جاء خاصا بالعقائد، والرسول عليه الصلاة والسلام، والقرآن الكريم، وآل البيت، وغرامه بدور الأمويين، ثم عرضه الصراع بين الإسلام والروم والمتوسط، وفهمه العميق للخلافة ومواكبته لمفهومها المتطور.

وبانتهاء الأبواب التسعة للكتاب، يذكر المؤلف المراجع، ويمهد لذلك بكلمة عن الدراسات والمؤلفات الشوقية، ثم يورد قائمة بأعمال شوقى الأدبية: شعره القصائدى، آثاره النثرية، والمسرحيات، كما يورد الدراسات مشيراً إلى أن أعدلها فى تقويم شعر شوقى كتابان أحدهما لشوقى ضيف والآخر لطه وادى، كما ذكر أن أعمق دراسة ركزت على خاصية من شعر شوقى، إنما جاءت على يد محمد الهادى الطرابلسى، ويعتبرها فتحا جديدا فى مجال الدراسات الشوقية.

وأخيرا يذكر الدوريات، ويخص مهرجان حافظ وشوقى الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٨٢، مؤكدا أن أميز ما ظهر فى هذا المجال: عددان من مجلة «فصول» عن شوقى وحافظ. ويختم حديثه عن المراجع بإيراد عدد من المجموعات الببليوجرافية ثم فهرس الأعلام صفحات ٥٧٥ - ٦٠٠ نهاية الكتاب الذى يظهر فيه ضريح شوقى فى صورتين شمسيتين نادرتين.

وبعد:

فلا يسعنى فى نهاية هذا العرض، إلا أن أشيد بهذا الكتاب ومؤلفه: تقديرا وعرفانا لدور الباحث المخلص الذى يتبنى عمله فيجوده ويخلص فيه. وأقول صادقا إن هذا العرض أو غيره إنما ظلم الكتاب وصاحبه، لأن عظمة هذا الكتاب إنما تكمن فى استقصاء الفكرة وتقليبها على وجوهها المحتملة، ثم الانتهاء إلى رأى موضوعى تدعمه البراهين وتؤيده النماذج والوثائق، ولن يشعر بذلك إلا قارئ الكتاب نفسه.

وهذا كله يحسب لهذا الفارس الذى أعطى الظاهرة الشوقية وقته وفكره وجهده، فكان هذا الكتاب الفذّ الذى يؤصل للقارئ حقائق ما يعرف عن شوقى، ويضيف من الجوانب ما يعد فعلا جديداً فى بابه.

وكتاب عرفان شهيد: (العودة إلى شوقى أو بعد خمسين عاما) لم يخرج ليعطى الناس معلومات عن شوقى قد يجدونها عند آخرين، ولكنه يعطى المعلومة ممحصة مدققة موثقة، وهو بذلك، إنما يرسى أساسا فريدا للدراسات الأدبية المتأنية - وأشدد النبر على كلمة المتأنية - ذلك لأن ما يحسب للباحث فعلا - وهو هنا عرفان شهيد - طول نفَسه، وصبره، ورؤيته الشاملة، وتجميعه بين المتباعدات بعين ذكية، إلى جانب اختباره ما يقرأ، وتقليب احتمالاته، ثم الوصول أخيرا إلى اتخاذ قرار يتسم بالإقناع، نتيجة العرض الموضوعى المحايد.

صحيح أننا نلمح التعاطف الشديد والإعجاب بشخصية شوقى، وهذا فى رأيى أمر طبيعى لا تنبغى مناقشته أو اعتباره نقطة ضعف، فنحن فعلا أمام عبقرية شعرية ونثرية فذة لا يجود الزمان كثيراً بمثلها، وإن الإعجاب بشوقى ينبغى أن يكون بدافع قومى وعربى، وهذه مسؤولية الناقد العربى الذى من حقه أن يجلو تلك الصفحات الرائعة فى التراث العربى، وأن يذيع على الناس قممه وأعلامه.

وميزة أخرى فى الكتاب، هى توثيق الآراء والأفكار توثيقا منهجيا سليما، وهنا تكتسب هوامش هذا الكتاب أهمية من نوع خاص، إنها ليست فقط مجرد توثيق عادى، بل إن بها إضافات جيدة ومعلومات ثمينة، وإذا كنت قد قرأت الكتاب بإمعان مرة أو مرتين على الأكثر، فإن غرامى بالهوامش وما فيها من كنوز، جعلنى أعود فأقرؤها مرات ومرات.

يحس قارئ هذا الكتاب بأن المؤلف مثقف واع، واسع الاطلاع، وهو مؤرخ وأديب وناقد وباحث فى وقت واحد، إنه مؤلف شامل، معلوماته التاريخية واسعة وواعية، فهو يرد كل حدث إلى مجرياته تماما فى الزمان والمكان الصحيحين، وواضح جداً أنه ملم بمعرفة التاريخ العربى والأوروبى كذلك.

المؤلف حريص دائما على تحديد مصطلحاته أو توضيحها، وهى من الحسنات التى تذكر له ولكتابه.

الكتاب يستمد انطلاقاته من علم الاجتماع الأدبى، وذلك إذ يسعى المؤلف جاهدا إلى النظر إلى القيم الفكرية والجمالية لدى شوقى فى ضوء المواقف التاريخية والاجتماعية للحقبة التى عاش فيها، ومن خلال هذا النظر، تتبدى الآفاق الإبداعية فعلا للظاهرة الشوقية،

بما يجعلنا نؤكد أن الكتاب فعلا قد حقق هدفه.

ميزة أخرى للمؤلف، هى موازنة الآراء وترجيح ما يستحق منها إلى ترجيح.

وإذا كان الكمال لله وحده، فقد أرى أن لا غضاضة فى عرض بعض النقاط التى أود لو سنحت فرصة أن أحاور المؤلف حولها، ومعنى ذلك أن إيرادها هنا ليس حكما نهائيا على شئ بأى حال، ولكنها فقط من قبيل مداخلات الراغب فى التعلم لا أكثر ولا أقل، ومن ذلك (إضافة إلى ما تناثر أثناء العرض لارتباطه بالسياق):

أقسام الكتاب الرئيسية تسعة «أبواب»، ولكن أحيانا يشار إلى أحدها على أنه «فصل»، ومثال على ذلك، ما جاء بهامش ٣٥صفحة ٤٢٦ حيث يشير الكاتب إلى أحد الملاحق قائلا إنه (فى فصل الأدوار الثلاثة) والأدوار الثلاثة هى عنوان «الباب، الذى بدأ بصفحة ٦٣. الذى يلحّ على إيراد هذه الملاحظة، هو أن الكاتب فى الأبواب، قد يضع فصولا، فلكى لا يختلط هذا بذاك.

هامش التوثيق يحتوى أحيانا معلومات قيمة، ولا غبار على ذلك، النقطة هنا، هو الهامش الذى يضيف جانبا أساسيا من جوانب القضية المعروضة فى صلب البحث، أمام ذلك قد يتساءل متعلم مثلى، ولماذا لا نضم الجوانب بعضها إلى بعض فى مسار العرض الأصلى للكتاب، مثال على ذلك، هامش ٢ صفحة ٤٨٦.

فى صفحة ٤١٩ نجد تفسيراً للمقطوعات المسجوعة فى أسواق الذهب بأنها جاءت تعويضا وبسطا لإيضاح ما لم يستطع شوقى أن يقوله شعراً أو ما لم يكن له مكان فى شعره.

وأرانى أمام هذا فى حيرة، وأخشى أن يمتد فهمى بعد قراءة هذه الفقرة إلى أن شوقى وهو «ملك الشعر» وليس أميره فحسب، كانت تستعصى عليه بعض الأفكار لتكون شعراً !.

فى هامش ٩ صفحة ٤٩٥ «وبالتالى»، أعتقد أن الصحيح: «والتالى».

بعد اكتمال الكتاب بأبوابه التسعة، يجد القارئ ملحقا عن «شوقى ومصر الفرعونية»، وهو مقال تم نشره فى مجلة «فصول» تقريبا بالتزامن مع إعداد الكتاب والانتهاء منه، وسؤال: هل بقاء هذا المقال ضرورى بعد كل ما قيل فى الأبواب التسعة؟

وأتساءل أيضا: هل هناك شروط لتوازى حجم الأبواب فى الدراسات الأدبية والنقدية؟ إن لم تكن، فلا سؤال.

ينقص الكتاب تعريف القارئ عن انطباعات السامعين أو القراء حيال القصائد الشوقية أو على الأقل بعضها، مما كان له أثره ولا شك فى المجتمع، وذلك كى تكتمل الصورة تماما من رؤية التفاعل الحادث بين تجربة الباث وتجربة المستقبل، وهى ما تغرى القراء جميعا على اختلاف مستوياتهم التذوقية.

بدأت قراءة الكتاب وانتهيت منه ولدى إحساس بأن شعر شوقى كله كان مستويا من الناحية الفنية والجمالية، ولم أشعر بأن ثمة تفاوتا على نحو أو آخر، حسب ماهو مألوف لى من قراءة مؤلفات أخرى عن شوقى. ولست أدرى عما إذا كانت هذه أيضا نقطة جديرة بالنظر. على سبيل المثال، قصيدة شوقى فى اللورد كرومر كانت أقوى من قصيدته فى دنشواى، على نحو مايشير إليه ماهر شفيق فريد، فى عرضه لكتاب منح خورى: (الشعر وصنع مصر الحديثة ١٨٨٢ـ ١٩٢٢)، انظر صفحة ٢٨٣: «مجلة فصول»: عدد شوقى وحافظ.

قارن المؤلف بين البارودى وأحيانا إسماعيل صبرى، وشوقى، ولكنه لم يذكر شيئا عن المقارنة بين شوقى وحافظ، ربما لأنه وجد أن عددى، «فصول»، قد تكفلا ببيان تلك المقارنة على نحو رائع. انظر: «فصول»، الجزء الأول، المجلد الثالث، العدد الأول(أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٢)، والمجلد الثالث، العدد الثانى (يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٣).

لم تكن ثمة طريقة واحدة أو نمطية للاستشهاد بشعر شوقى، فأحيانا يأتى باب كامل بل أبواب، دون ذكر بيت شعرى واحد، وأحيانا يتكدس فصل ما، أو باب معين بعدد من الأبيات أو المقطوعات الشعرية. كان المؤلف يحيل إلى القصائد ولكنه لا يذكر شيئا منها، كما فى الفصل الثالث مثلا، حين عرض فيه للشكل.

جاءت ملاحق الأبواب إضافات وإضاءات رائعة، ولكنى لم أر ما يمايز بينها وبين ماجاء فى الأبواب الأصلية نفسها، فلماذا لم تنسج معها؟ مجرد سؤال.

فى الفصل الأول من الباب الثامن ص ٤٣٤، هناك فقرة تحمل رقم ٢، وهى تتعلق بالمسحة القرآنية التى انعكس صداها فى شعر شوقى. فى الطبيعة، وهى بحاجة إلى إعادة نظر وصياغة جديدة.

ومع كل ذلك، يظل كتاب (العودة إلى شوقى أو بعد خمسين عاما) من الكتب المرجعية الوثائقية المبتكرة، حول هذه العبقرية الفذة، كما يظل لمؤلفه: عرفان شهيد، أثره الذى لاينكر فى جدية البحث، وطول النفس، وروعة الإبداع.